التشكيلية التونسية ريم عيّاري

بين شجن الأفكار وانفعالات الألوان



ثمّة نزاع شديد في المنابر التشكيلية لم يحسم منذ القرن السابع عشر حتى الآن وهو: هل الرسم يعتمد على جمالية اللّون أم إن اللّون شيء مكمّل وإضافي لشكل الرّسم اللّوحة عموما؟

وقد اختار كل فنان طريقته الفنية للإجابة عن هذا السؤال وبعضهم يراوح بين اللوحة واللوحة ويقدم أجوبة مختلفة تعكس مهارته في التعامل مع الرّسمة حينا وفي اللّعب بالألوان حينا آخر.

التشكيلية التونسية ريم عيّاري التي انطلقت من تونس وقدمت معارض عديدة في أشهر وأهم الفضاءات التشكيلية في تونس ثم هاجرت إلى فرنسا وقد كان لهذه الهجرة تأثير كبير على موهبتها إذ دعّمت إحساسها المرهف والزاخر بألوان الحياة التي خزّنتها في وجدانها بحكم نشأتها في بيئة تونسية متوسطية منفتحة، ثم بوجودها في باريس أَثْرَتْ هذا الإحساس باقترابها أكثر من ورشات الفنون العالمية واحتكت بأعمال كبار الفنانين العالميين الذي يقيمون في باريس أو يزورونها.

فاطمة بن محمود
كاتبة وإعلامية - تونس

الفنانة التشكيلية التونسية ريم عيّاري لها أسلوبها في الإجابة عن هذا الإشكال من خلال لوحاتها التي تقدمها للجمهور التشكيلي، ويمكن أن أقسّم أعمال الفنانة التشكيلية ريم عيّاري إلى مرحلتين:

المرحلة الأولى من تجربتها الفنية، تسعى لأن تنتصر فيها للرّسمة أولا، وهنا نلاحظ أنها تهتم بالفكرة التي تريد أن تطرحها والتي تجعل أعمال التشكيلية ريم عياري تتنزّل في إطار المدرسة التعبيرية حيث لا تتقيّد بتسجيل الانطباعات المرئية فقط بل تعبّر عن التجارب العاطفية والقيم الرّوحية من خلال لوحات عديدة تسجّل فيها لحظات إنسانية تترجم حالات شعورية مرهفة جدا تميل إلى الحزن والألم وأحاسيس الغبن والإحباط والغضب.

المواضيع وشجن الفنان:

مثلما كان الطاعون موضوعا فنّيا اشتغل عليه فنانو عصر النهضة وتحوّل هذا الوباء إلى مصدر إلهام، فإن العديد من فناني هذا العصر حوّلوا الرّداءة المتفشية في العالم إلى مادة خام وموضوع جمالي.

على مستوى مواضيع لوحات التشكيلية ريم عيّاري نلاحظ أنها تهتم بالإنسان - الفرد- فكأنها تقوم بردّ فعل تجاه هيمنة المجتمعات الاقتصادية التي تقوم بهرسلة البشر من خلال منظوماتها الاقتصادية وتوجهاتها السياسية، لذلك تبدو ريم عيّاري منشغلة كلّيا بالإنسان، بما هو فرد منعزل وضعيف يُستهدف يوميا من خلال شعوب كثيرة تتعرّض للقهر والظلم وتحتاج الى الدّعم والمساندة برفع صوتها عاليا.

وبالنسبة إلى التشكيلية ريم فإن اهتمامها بالإنسان الفرد ربما يعود إلى انتباهها لتفاصيل الشعوب المقهورة بإبراز ملامح الغضب والحزن والألم على وجوه أفرادها، فلا يمكن أن نعبّر عن غضب الشعوب في لوحة واحدة تهتم بمجموعة كبيرة من الأفراد، فهناك خطر أن تضيع الملامح الانفعالية والتي يسهل التقاطها في وجه فرد بعينه. إذن ريم عَيَّارِي تشتغل على شخوص مفردة لتعبّر عن حالة انفعالية لشعوب عديدة وربما لذلك نلاحظ أن ملامح الأفراد كلها تقترب من شعوب النصف الجنوبي من المتوسّط وربما تعود إلى ملامح أبناء بلدها (تونس) الذين عانوا كثيرا من استبداد النظام الديكتاتوري الذي أنتج تفاوتا جهويا وطبقيا وخلّف إحساسا بالقهر والظلم التقطتها ريم عياري بريشتها وخزّنتها في لوحاتها لتكون تلك طريقتها الفنيّة في تسجيل هذه المرحلة التي تعيشها البلاد بحيث تتماهى التشكيلية ريم عيّاري بين اهتمامها بالمشاعر والانفعالات الإنسانية، وبين التزامها بمبادئ المدرسة الانطباعية، ويبدو ذلك من خلال أسلوبها الفنّي في الرّسم حيث تعتمد أساسا على الألوان الزيتية وهذا ما يجعل من لوحاتها عملا فنّيا من جهة، ووثيقة تاريخية من جهة أخرى.

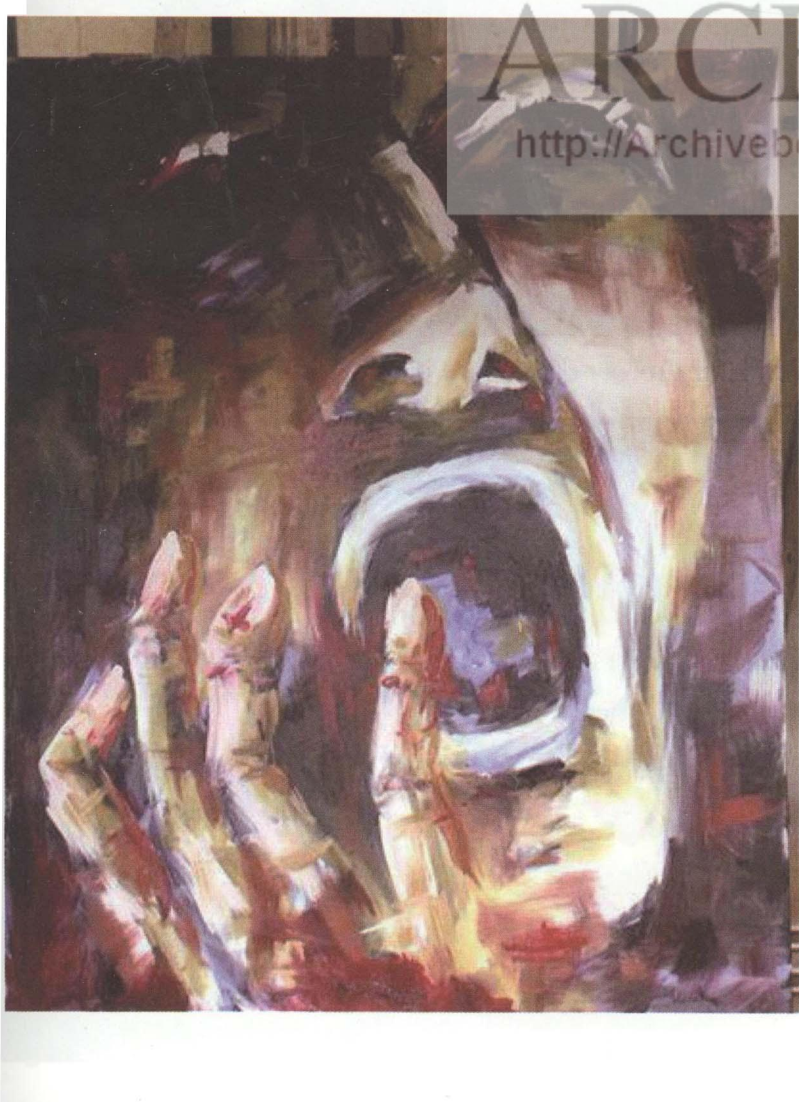
انفعالات الألوان

في لوحات أخرى ألاحظ أن الفنانة التشكيلية ريم عيّاري لا تغمط جمالية قيمة اللّون بل تحافظ على اعتباريته وترى فيه عنصرا رئيسا من جهة يخدم موضوع اللّوحة، ومن جهة أخرى تحتفل به في ذاته وتترك له فرصة توليد دلالات اللّحظة.

على المستوى الأول: حركة الألوان

نلاحظ أن التشكيلية التونسية ريم عيّاري في لوحات كثيرة تهمل قليلا الخطوط الخارجية للأشكال وتركّز على الظلال بحيث تقتفي أثر انعكاس الألوان التي يهيمن عليها اللّون الداكن دون مسحها أو دمجها أي تترك آثار الفرشاة، بما يجعل أعمالها تتصف بالخفّة والحيوية، كما أنها توحي بعدم اكتمال اللوحة، ما يجعلها أكثر تفاعلا مع المتلقي.

عيّاري تركز على الظلال وتقتفي أثر انعكاس الألوان الداكنة دون مسح أو دمج، فقط تكتفي بآثار الفرشاة





من جهة أخرى، نلاحظ أن التشكيلية ريم عياري تهتم باللّون وتمنحه الكثير من الوقت والطاقة لتجعله مواليا لفكرة الرّسمة وفي خدمتها لذلك تأتي الألوان لتقول الفكرة وتبلورها لذلك نلاحظ أنها تهتم باختيار اللون المناسب وتشتغل على تدرّجاته وتموّجاته في حركة تبدو فيها الرّيشة منفعلة ومرتبكة لتترك خطوطا أشبه بضربات سوط على جسد معذّب.. فشخوص اللّوحات يعانون القهر ويصرخون من شدة الضيم لذلك نجد اللون الأسود هو الغالب يأتي بتدرّجات معينة ليصف عمق الألم وينقل المتلقي إلى أعماق الذات.. وتبدو التشكيلية ريم عياري متأثرة بنظرية الضوء والظل، لذلك نلاحظ أنها توظفهما لتنقل حركة متزامنة للفرشاة تسمح ببقعة ضوء من جهة وتنتبه إلى ما يخلّفه هذا الضوء من ظلال متماوجة تجعل الألوان المتجاورة متدرّجة في تناسق لتقول فكرة حزينة أو تكشف عن ألم دفين لذلك تصحّ في لوحات التشكيلية ريم عياري ما يقوله الفنان الانطباعي العالمي هنري ماتيس «لا يمكنني الفصل بين الإحساس الذي أكنّه للحياة وطريقتي في التعبير عنه».

على المستوى الثاني: احتفالية الألوان

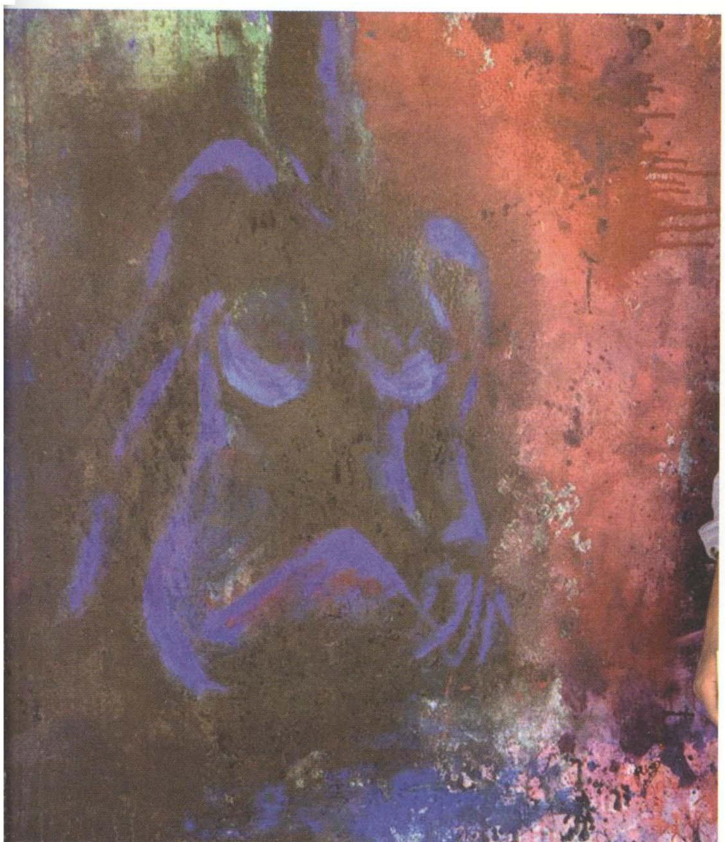
في إطار التعبير عن موهبتها، اختارت التشكيلية ريم عيّاري أن تنوّع المدرسة الفنية لذلك تنتقل من الانطباعية إلى التجريدية.

تقدم ريم عيّاري لوحاتها التشكيلية للتّعبير عن أفكار مطلقة عديدة تستخدم من خلال أشكال عديدة تتراوح الخطوط فيها بين خطوط متكسّرة وأخرى تميل في اتجاهات مختلفة بمعنى أن الخطوط تفقد حدّتها كأنها تريد أن تقول إن الأفكار لم تعد صارمة وشديدة بل أصبحت خطوطا تبحث عن ذاتها، وتطيع ريشة الرسّام، كما أن الألوان تبدو صارخة تتراوح بين الأزرق والبنفسجي والأحمر والأصفر.. بما هي ألوان أساسية تتدرّج من الفاتح إلى الداكن في انسيابية تتلاءم مع حركة الخطوط التي تتعرّج وتبقى منفتحة .

لعل التشكيلية ريم عيّاري تعبّر من خلال اختيارها لهذه الخطوط والألوان عن أنها تميل إلى أفكار مجرّدة تقول بالتفاؤل وتنتصر للحب وتحتفي به.

تبدو التشكيلية ريم عياري بين الأسلوبين في الرّسم بين الانطباعية والتجريدية كأنها تبحث عن ذاتها، فهي في الانطباعية تتوغّل في الواقع وتهيمن على الأسود الدّاكن بمختلف تدرّجاته، في حين أنها في التجريدية تتوغّل في المطلق وتميل إلى الألوان المبتهجة، فكأنها في الانطباعية تقول الواقع وفي التجريدية تهرب إلى الحلم، وكأنها تقول حاضر تونس وتحلم بالآتي، وكأنها أيضا تقدم مكانين: العالم الثالث بكل مأساويته، والعالم الغربي بكل رفاهيته.





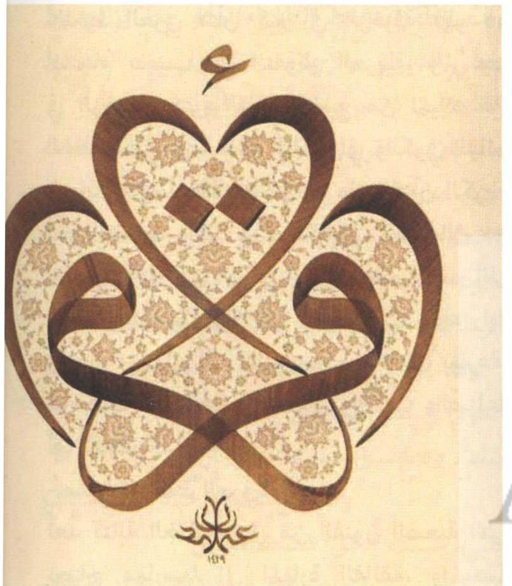


الخط العربي مميزاته وأنواعه

الخط العربي أحد أهم روافد المعرفة الفنية

الخط لغة: الخط مشتق من الجذر الثلاثي: خطط. وفي لسان العرب: «هو الطريقة المستطيلة في الشيء، والجمع خطوط». والخط: الطريق، ويقال: اتبع ذلك الخط ولا تظلم عنه شيئا. وخطَّ القلم: أي كتبَ. وخط الشيء كتبه بقلم غيره. أما اصطلاحا: فيقصد به تصوير اللفظ برسم حروف هجائية بتقدير الابتداء به والوقوف عليه. كما عرفت الكتابة: على أنها نقوش مخصوصة دالة على الكلام دلالة اللسان على ما في الجنان. الخط العربي أحد أهم روافد المعرفة الفنية: يبقى الخط العربي على الرغم من كل التطور في أدوات الكتابة ووسائل التكنولوجيا واحدا من أهم روافد المعرفة الفنية.

أليس هو ذلك الرسم والشكل الحرفي ذا الدلالة في الكلمات المنطوقة أو المسموعة؟ فالخط عموما: هو فن الكتابة الجميلة التي تزين النص، وتضيف إليه قيمة تأويلية مميزة. ولقد كان للقرآن الكريم دور أساسي، بل وكل الفضل، في تطور الكتابة العربية، ومن ثم فن الخط العربي. كما أن كتابة القرآن بهذا الخط أدت إلى إعلاء شأن هذا الأخير وإجلاله.



سهير أبو بكر عبد الوهاب الشاذلي

كاتبة - مصر

فالخط العربي لا يعتبر من أجمل خطوط العالم فحسب، بل هو الأجمل من دون منازع، فهذا الخط البديع باختلاف أنواعه وأشكاله، قد بهر كل من شاهده، حتى وإن لم يكن هذا المشاهد يعرف كلمة عربية واحدة، لذا فلا غرابة أن يصبح الخط العربي من الفنون الإنسانية الراقية التي يهتم بها ويحافظ عليها أي شخص متذوق للفن، على امتداد الكرة الأرضية، وليس من الغرابة كذلك - أن تجد شخصا في أي صقيع من العالم، ومن أي ديانة، يعلق في ساحة بيته أو مكتبه لوحة خطية مزخرفة باللغة العربية، فقد تحول هذا الخط من وسيلة للتدوين والتواصل بين البشر، إلى فن لا يحده إقليم أو يخضع لمفاهيم الانتماءات العرقية والشعوبية والدينية.

والخط العربي لا يشكل أداة لتجسيد اللغة الحاملة للخصائص الحضارية والتاريخية والنفسية فقط، بل يحمل هذا الخط أيضا أقدس رسالة اختص بها العرب إلى جميع بني البشر في الزمان والمكان، وهي آيات القرآن الكريم، وبهذا المعنى أضحى الخط العربي يتمتع بميزة مقدسة لم تتوافر لغيره من الخطوط لكل اللغات المتعارف عليها في العالم ، وبهذا المعنى أيضا اجتهد العرب وجهدوا ليمنحوا الأحرف العربية المكانة الأعلى والمنزلة الأرفع التي منها القرآن.

فالعرب بعدما تشربوا الإسلام في قلوبهم وأفئدتهم، خرجوا ينشرون النور الرباني في جنبات الأرض، ويفتحون البلاد والأمصار ويحملون لغتهم الأم (العربية) في كل مكان وطئته أقدامهم، وهي اللغة التي استطاعت لخصوبتها وروعتها وبلاغتها أن تمحو كثيرا من اللغات، وأن تحل مكانها وتصبح لغة الفتوحات والبلدان الإسلامية الجديدة ، ولذلك أصبح الخط العربي هو المستخدم في هذه الأصقاع.

فاللغة العربية وخطها حددا أسلوب التفكير لجميع الشعوب المسلمة إلى درجة كبيرة، ورسما المنحنى الفكري العربي إلى حد كبير، وتغلغلا في نفس المسلم حتى انعكست على فنونه الإبداعية، فالفن التشكيلي في الإسلام ما هو إلا انعكاسه للكلمة القرآنية، ولا شيء يتطابق مع الحس الجمالي الإبداعي للمسلم مثل الكتابة العربية، فهي تمزج ما بين أقصى القواعد الهندسية صرامة، وأكثر الإيقاعات نغمية، فاللغة تتكون عموما، من الحدث السمعي والحدث التخيلي. واللغة العربية لغة صوتية، بمعنى أنها ربما كانت من أكثر اللغات تميزا في هذا الجانب، لذا فهي تجريدية في صياغة أسلوبها.

فمن الحقائق الثابتة أنه منذ نشأة الفن الإسلامي، صاحبت الكتابات والزخارف والرسوم كل الأبنية (المساجد، والقصور) والتي جاءت حافلةً بالرسوم التشخيصية لكلا الفنين: الزخرفي المجرد والتشخيصي، واللذين تطورا وشكلا عنصرا أساسيا من حضارة الإسلام وفنونها الجميلة. هذه الزخارف الفنية الإسلامية، التي احتلت أهمية لا نظير لها في أي حضارة أخرى أصبحت العنصر البارز في الفنون الإسلامية، ولما انتشر الخط العربي وشاع وتنوع كان هم الخطاط المسلم - الفنان- البحث عن تكوين جديد مبتكر، يتولد من اشتباكات قواطع





الزوايا ومزاوجة الأشكال الهندسية، لتحقيق الجمال الرصين الذي يصبغه على أشكاله الزخرفية أو الخطية.

يقول جوستاف لوبون في كتابه حضارة العرب: «للخط العربي شأن كبير في الزخرفة فهو ذو انسجام عجيب مع النقوش العربية، ولم نجد في الزخرفة حتى القرن التاسع من الميلاد غير الخط الكوفي ومشتقاته كالقيرواني والكوفي القائم الزوايا، وتؤخذ هذه الكتابات من القرآن الكريم على العموم، وأكثر هذه الكتابات استعمالا، هو السطر الأول من القرآن الكريم وهو (بسم الله الرحمن الرحيم) وإن كل بلد خفقت فوقه راية الرسول - صلى الله عليه وسلم - تحول بسرعة، فازدهرت فيه العلوم والفنون والآداب والصناعة أيما ازدهار».

- مميزات الخط العربي:

تُعدُّ كتابة الخط العربي من الفنون الصعبة التي يحتاج ممارسها إلى المهارة الفائقة، والموهبة الأصيلة والدراسة والتحصيل والممارسة والتدريب، فالخطاط الماهر يحتاج إلى ساعات عمل طويلة يوميًا لتجويد خطه، وتحسين مستوى أدائه الفني، ولقد تميز هذا الخط بميزات عدة، منها:

- الطواعية الشديدة التي تمكن الخطاط من عمل تراكيب وأشكال مختلفة حتى للكلمة الواحدة، أو الجملة الواحدة.

- الارتفاعات والاستدارات، وقدرتها على الإطالة والتمطيط.

- السمة الزخرفية لجميع الحروف العربية، وخاصة (الألفات) التي تتوارى وتتوزع بأوضاع مختلفة.

- بناؤه على أصل هندسي ورياضي ثابت.

- صفته الاختزالية، حيث إن الحرف الواحد له شكل متصل، بالإضافة إلى إمكان تراكب الحروف بعضها فوق بعض، مما يساعد على استخدام مسافات قصيرة لكلمات وحروف كثيرة، وهذا مالا نجده في أيٍّ من لغات الأمم الأخرى.

- قدرة الحرف العربي على إعطاء التنوع الإيقاعي والحسي، ومن ذلك: تبادل الرقة والغلظة في تكوين الحرف، وتبادل الانحناءات والامتدادات، وكذا ما نراه من جمال رياضي هندسي في بعض الخطوط.

*أنواع الخط العربي.

عرف العربي الكتابة في الجاهلية، لكنه استعملها باقتضاب لمجموعة من العوامل، وقد يكون على رأسها عدم توافر الوسائل: الورق، الحبر... ثم هيمنة سلطة الرواية. وجاء الإسلام ثورة على ما سبق، فغدا المسلم يستحضر الكتابة في جميع مناحي الحياة، وتحرر الحرف العربي من الاعتقال، إذ أصبح يساير الركب الإسلامي أينما حل وارتحل، فتسارعت مجهودات أبي الأسود الدؤلي ومن تبعه في إخراج الخط/ الحرف من الإبهام، والخوف من اللحن.

وما لبثت وتيرة سيمفونية الخط العربي تتلاقح وتتكامل، وتظهر في رونق جذاب، وتنسج معالمها بمجموعة من النماذج التي أصبحت حجر الزاوية في المنظومة الجمالية لهذا الحسن وهي:

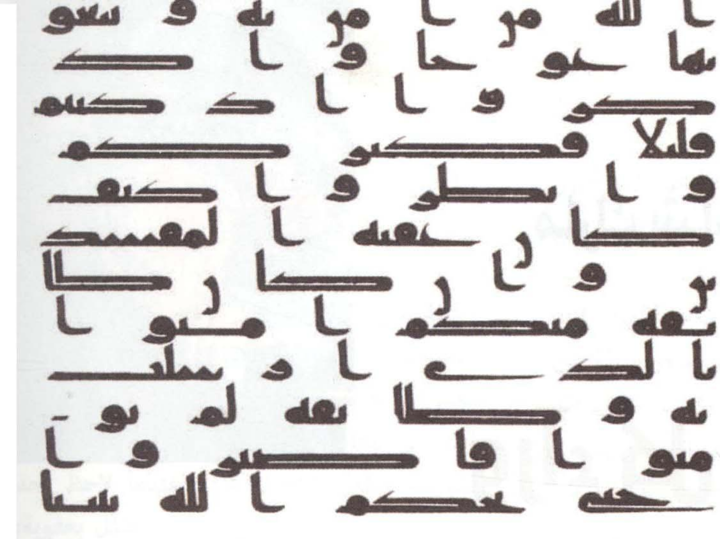
- الكوفي:

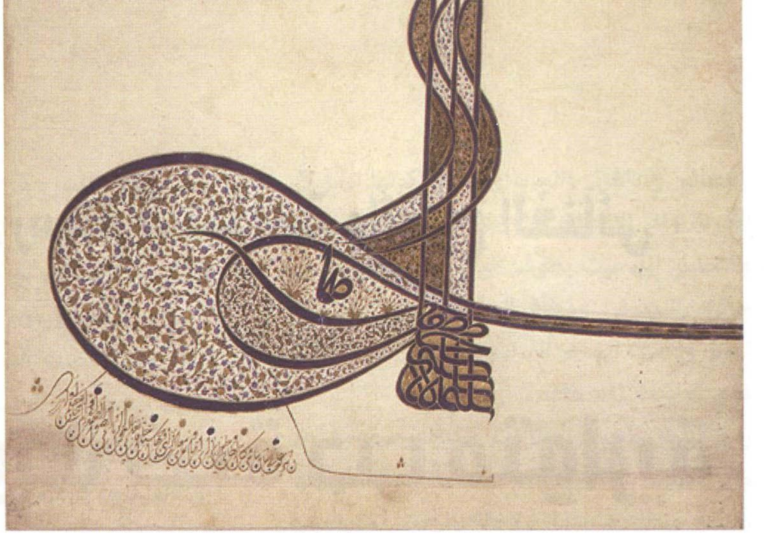
سمي الخط الكوفي بهذا الاسم نسبة إلى مدينة الكوفة في العراق، والخط الكوفي هو الخط المدني أو المكي الذي انتشر في عهد الخلفاء الراشدين، وقد استمرت كتابة المصاحف بهذا الخط حتى القرن الثاني الهجري وبه نسخت أكثر المصاحف التي تعود إلى ذلك العهد (يقوم هذا الخط المصحفي على إمالة الألفات واللامات نحو اليمين، وهو خط غير منقط في بداياته، ثم تطوَّر ليظهر منه: المزهَّر والمورّق والمعشّق والموشّح).

والخط الكوفي هو الخط العربي الذي حمله الفاتحون المسلمون لنشر دينهم وشرائعهم، وكل النسخ الخطية من المصاحف السابقة للقرن الرابع الهجري مكتوبة بالخط الكوفي الذي جوده علماء الكوفة، الذين اقتبسوه من أحد الخطوط القديمة لجزيرة العرب، وذلك لجلال روعته ولاسيما الخط الكوفي العراقي الجامع لأكثر الشروط للخطوط الكوفية.

لم يقتصر الخط الكوفي على الكوفة، فقد انتشر في الأمصار مع الفتوحات وكان يأخذ طابع البلد الذي يحل به، فالخط الكوفي اللين هو الخط الذي كتبت به المصاحف، أما الخط الكوفي الذي نجده بعد القرن الرابع الهجري فهو خط زخرفي ليست له قاعدة أصيلة معينة كقواعد الخط الكوفي الذي كتبت به المصاحف، وهو لا يؤدي الفائدة المطلوبة منه بيسر لأنه معقد في أكثر الأحايين، إذ فيه تصرف وابتداع يظهر فيها الفنان المسلم قابليته في التنسيق والتماثل وملء الفراغات، وبالأخص عندما تختار العبارات القدسية لتكون بداخل أشكال هندسية مربعة أو مثمنة أو غير







ذلك، وبالإضافة إلى ذلك تدخل فيه زخارف هندسية ونباتية على أشكال الحروف المكتوبة المتشابكة المظفورة أو بعض الأغصان والفروع المورقة، وقد أطلق على هذا الخط الكوفي أسماء عدة منها الكوفي المورق، والكوفي المزهر، والكوفي المنحصر، والكوفي المعشق، والكوفي المظفر، والكوفي الموشح... إلخ.

- النسخ:

- خط النسخ: وهو الخط المعتمد الآن في كتابة المصاحف الشريفة خلفا لخطيْ الكوفي والثلث، وخط النسخ وليد التعامل اليومي المتسارع، يمتاز بالليونة والطواعية. استخدم في المصاحف والكتب، وقد اتخذته المطابع نموذجا للكتابة قبل نماذج خطوط الكمبيوتر. لأنه الأكثر سهولة للمبتدئين. وكان له الشرف إذ خط به زيد بن ثابت - رضي الله عنه - الوحي ثم القرآن الكريم. كما كان لابن مقلة الفضل الكبير في تطويره وإعطائه السمة العملية الخاصة به.

- الثلث:

- خط الثلث: أصعب الخطوط وأكثرها جمالا، ويمتاز بالمرونة، ومتانة التركيب، وبراعة التأليف، وحسن توزيع الحليات، وبهذا الخط يتميز الخطاط الجيد، ومن أنواعه: المنسوب والمحقق والريحان.

وخط الثلث أشهر الخطوط، كثير الانتشار على الرغم من صعوبة حروفه وتداخلها. وملء الفراغات بالتشكيل خصيصا في الثلث جلي. وقد استخدم بكثرة على واجهات المباني، وعلى الخصوص المباني الدينية «غطاء الكعبة، بيت المقدس». ويعرف خط الثلث مباشرة لأن بعض حروفه متوجة بمثلث.

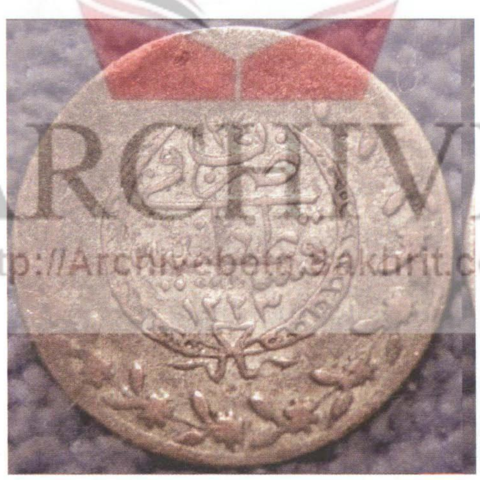
- الرقعة:

- خط الرقعة: كتابته هي كتابة سهلة قاعدية، مسارها السطر، لا ينزل عنه إلا حروف الجيم والحاء والخاء والعين والغين والميم، وجميع حروفه مطموسة عدا القاف والفاء.

ويسود فهم ضبابي حول التسمية، فهناك من يعزو ذلك إلى الرقعة، أي الورقة الصغيرة، هذه التسمية ترجع إلى طبيعة الخط، التي تعتمد على الكتابة بشكل مقطع «مرقع» بمعنى أنه غير مسترسل. ويمتاز خط الرقعة بالسهولة فهو بعيد عن التعقيد وواضح، وله انتشار واسع في الاستعمالات اليومية. ويدخل ضمن مقررات المدارس والمعاهد بالمشرق والخليج.

- الديواني:

الخط الديواني: ويسمى الخط (السلطاني)، ويكتب على السطر بشكل مائل، وكثيرا ما تحتضن الحروف الممدة كلمات بعدها، ومن خطوطه: الجلي والسنبلي.



يمتاز هذا الخط بجماليته وفرادته ضمن الخطوط العربية المعروفة، وتبني جماليته على حرفي الألف واللام الذي يليه غالبا في الأسماء.

- التعليق (الفارسي):

خط التعليق، أو الفارسي: هو الخط المستخلص من خطوط النسخ والرقعة والثلث، ولقد كتبت به اللغات الفارسية والهندية والتركية، ويسمى (نستعليق).

ارتبط اسم هذا الخط باسم بلاد فارس، لأنه كثير الاستعمال في إيران وباكستان وأفغانستان. يمتاز بالرشاقة والاستدارات الكثيرة والانحرافات قليلا إلى اليمين. وجماله يتوقف على الاشتغال بقلمين. كما أن بعض حروفه لا تكتب إلا بثلث القلم، مثل السين والراء والحاء والهاء في أول الكلام.

- الإجازة والتوقيع:

الإجازة والتوقيع: هو الخط المشترك بين الثلث والنسخ، وواضع أساسه: يوسف الشجري في عهد الخليفة المأمون.

- الطغراء:

رسم الطغراء (خط الطغراء)، هو خط يزاوج بين خطيْ الديواني والإجازة، واستعمل عند السلاطين العثمانيين كختم رسمي في توقيعاتهم.

وسرعان ما تفرعت أنواع عدة عن هذه الخطوط حتى صارت مائة وسبعة وثلاثين اسما من أسماء الخطوط موزعة إلى إحدى عشرة عائلة صِنفية تعود إلى أسماء تنتسب إلى الأماكن والأشخاص أو الوظائف التي ينتسب إليها أصحاب الخطوط.

* وقد جمع أحد الخطاطين بعض أنواع الخط العربي في بيتين شعريين، فقال:

بثلثٍ وتعليـــقٍ سَـمَا أو إجازة
ونســخٍ وكوفيٍّ جلاه التفلســفُ
يلبِّي جــلاءَ الحقِ خــطٌّ محققٌ
علَى رقعة فيهـــا الرياحين تقطفُ

* وفي الختام: نورد هذه المقولات عن الخط:

- «تجميل الخط عليك واجب لأنه وسيلة المرء لقوت يومه»

(وصية للرسول الكريم صلى الله عليه وسلم).

- «الخط رسوم وأشكال حرفية تدل على الكلمات المسموعة الدالة على ما في النفس، فهو ثاني رتبة من الدلالة اللغوية وهو صناعة شريفة، إذ الكتابة من خواص الإنسان التي يميز بها عن الحيوان...».

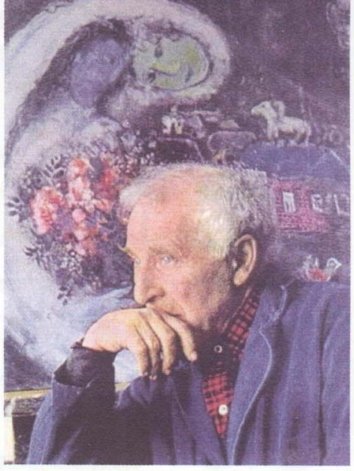
(ابن خلدون).

- «من فضل حُسن الخط أن يدعو الناظر إليه إلى أن يقرأه وإن اشتمل على لفظ مرزول ومعنى مجهول».

(الصولي).

اعذر أخـاك عـلى رداءة خطه
واغفـر رداءته لجـودة ضبطه
فالخط ليـس يراد من تحسـيـ
ـنه وبيانـه إلا إبانة سـمطه
فـإذا أبـان عن المعاني سـمطه
كانـت ملاحتـه زيـادة شرطه

(أبو بكر الخطاط).



مارك شاجال رسام السذاجة والمرح الغنائي

وراء كل لوحة قصة حب متوارية

«أحاول دوما أن أعيد إنتاج المشاعر ليس عبر عدسة كاميرا أو ريشة فنان بل عبر الألوان»، بهذه الكلمات الموحية وصف الفنان التشكيلي مارك شاجال عالمه الفني وعبر عن رؤيته الفنية بشكل مبسط، ونظرا إلى تجاربه الحياتية الصعبة والمعقدة فإنه دائما ما تتكرر كلمات مثل «الحنين» و«المشاعر» عند وصف أعماله وأيضا «الحب» ومع تكرار الموتيفات الروسية في تلك اللوحات يصبح الأمر مفهوما لأنه كلما ابتعد الانسان عند موطنه الأصلي ازداد حنينه إليه، ومن المهم أن ندرك أن بساطة أعماله ورسومه والموزاييك والرسم على الزجاج وتنوع كل تلك الخامات على بساطتها.

منال حامد

ناقدة - مصر

كل هذا في واقع الأمر بساطة ساذجة لكنها خادعة لأنها تخفي وراءها تمزقا وألما دفينا ورغبة في التصالح مع العالم تشي بنفسها مع كل عمل رسمه أو نفذه، فهو للوهلة الأولى يبدو كما الطفل لاهيا بالألوان في خطوط ساذجة ومضحكة أحيانا، وواضعا حيوانات مع شخوص بأحجام غريبة، ومفعما اللوحات بدفقات لونية صارخة ولامعة، متحديا بها الفوضى التي سادت عصره من حروب في أوروبا وتنكيل ببعض الرسامين وحنين إلى وطنه وتشرد وتيه، وربما أيضا حزن ممزوج بالفرحة، وتمني أو الرغبة في البراءة والسذاجة وابتعادا عن التقاليد الصارمة لديانته التي همشت في روسيا. فكل تلك العوامل تضافرت كلها كي تنصهر في عالمه الفني، وهو عالم حالم وساذج وبه طرافة أيضا وروسي به روح سلافية واضحة - ومن فرط بساطته يجعلك تندهش، هي دهشة الحلم إذن ودهشة اكتشاف الحب والحياة، والخوف من فرارها والقبض عليها لأنها محاطة دوما بخطر الموت المحدق وهي دهشة سقوط الثوابت، والتغير السريع في مجتمعات عرفت الاستقرار ردحا من الزمن، ثم ما لبث أن تبدد هذا الوهم الزائف وتبدل لحروب ودمار وهي أعمال تخفي حبا، ليس فقط لزوجته بيلا بل إلى فيبسيك، إحدى القرى الروسية التي ولد فيها، وإلى النقاء والخلو من الأحكام المسبقة، إنها أعمال مارك شاجال الذي يعد فنانا لاقطا للون، ومهتما به أكثر من أي شيء آخر- هو حب للون إذن لأن اللون لغة الطليعيين ولأنه يعبر دوما عن الحالة الشعورية والمزاجية للفنان.

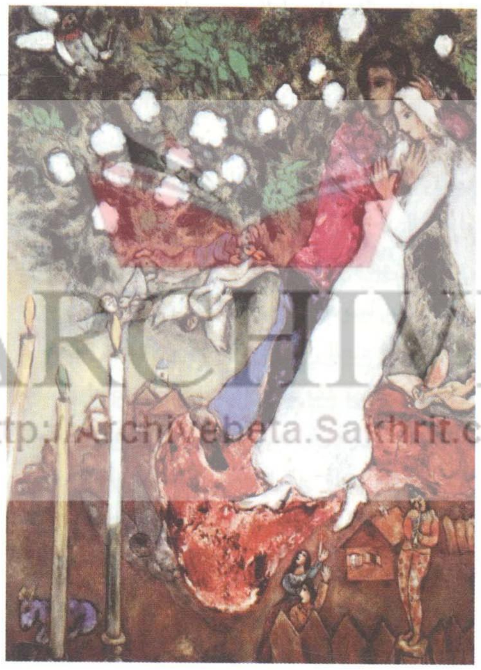
ومع شاجال يصعب تجاهل تأثير حياته الشخصية على أعماله وفنه، لأن الحنين هو المكون الأساسي لها، والحنين موضوع حداثي ولأنه يعالج قضايا مثل الشتات والمنفى والهوية والبحث العسير والمؤلم عن الذات وربما تصدع الذات وتشيؤها وتمزقها - وهي كلها أمور معاصرة، أو فلنقل التعبير عنها بصراحة وجرأة أمر معاصر ولتعريف الحنين يكفي القول إنه «حزن دفين بلا موضوع وحزن يولد في النفس توقا إلى شيء ليس بالضرورة واقعيا أو موجودا في الوقت الحالي: فقد يكون حنينا إلى وطن، مكان ما، أو ربما إلى ذكرى معينة أو شخص بعينه أو حالة شعورية أو مزاجية وربما قيمة ذابت مع تبدل وتغير



الزمن وربما إلى حب مثلا»، وهي أمور تطفو على سطح لوحاته بشكل أو بآخر، والحنين أو الحزن مرده إلى اختفاء تلك الأشياء من حياة المرء وصعوبة استردادها في الوقت الحالي، والسبيل الوحيدة لعدم نسيانها هي الحلم والفن - لذا ربما يمكن أن نقول إن الفنان في تلك الحالة يلغي التاريخ أو يحاول إلغاءه أو محوه على الأقل في أعماله الفنية إذ يتعذر عليه فعل هذا واقعيا، والحنين إذن يصبح الرغبة في الرغبة ذاتها، لذلك رفض قيود الزمن والمكان والجغرافيا وربما التاريخ ورفض الاستسلام إليها، ومن هنا فأغلب شخوص لوحاته تأتي طافية وسابحة في سديم لا نهائي من اللون وربما في السماء ممتزجة مع الملائكة في تحد لقواعد الفيزياء المتعارف عليها ومعبرة عن تلك الدفقات الشعورية كلها، لذا نرى الرموز العالمية مثل الجدي وتفاحة آدم والعصفور والديك والبقرة وهي رموز تشترك فيها الإنسانية بشكل عام ولكن شاجال أوغلها في المحلية إلى حد ما وتحديدا إلى روسيا وثقافة اليديش خاصة، ومن المعروف أن الجو الحالم وتمويه حدود الشكل والخط واللون الشاعري كل تلك الحيل الفنية ساعدته في التوصل إلى أسلوبه الفني المميز له، وقد تخلى عن صرامة التقيد بتعاليم ديانته التي لا تفضل تصوير الشخوص مع تحرره وتفتح موهبته في عاصمة النور، وركب أشكالا حيوانية على بشر واستلهم جوجول الأديب الروسي والقصص الديني وكل هذا يؤكد على هويته وأضفى على المحبين سمات

العصافير في الغزل والحب والطيران كونها ترمز إلى الحرية وإلى الانعتاق من أسر الجغرافيا المصطنعة والتحليق إلى حيث يطوف خيال الإنسان بعيدا عن حرفية النصوص ووطأة الجغرافيا وإرث التاريخ المؤلم، ووصف الشاعر الفرنسي ابولونيير أعماله بأنها فوق الطبيعة (supernatural).

رسم بألوان الجواش والزيت والمياه ورسم مشاهد من طفولته بشكل مضخم جدا بما ليدلل على أنها تسكنه وتطارده دوما، ولاحقا ازدادت نبرة الحدة والسخرية في أعماله، وإما لأسباب سياسية أو تاريخية أو دينية – هو يجيد مزج الخيالي بالواقعي والبسيط بالغامض، كما أنه أيضا رسام يختفي وراء الأقنعة، وفي حالته تلك وراء لوحاته وأعماله الفنية، وربما هذا هو سبب ولعه بالسيرك ورسومه، بما أن السيرك نوع من الفوضى المنظمة بعض الشيء وعالم مواز وربما ساخر من عالمنا القاسي-وربما السذاجة البادية في اعماله لا تعد سذاجة، بل هي حدس الطفل وذكاؤه- السيرك بالنسبة اليه عالمه السحري، اكتشفه وانبهر بالحركة فيه، وهو لا يدري سبب ولعه هذا لكنه يعتبر أن السيرك منحه أفقا جديدا، وحرية وتوقا إلى الفرار من الأرض وتماهيا مع العصافير كشاعر باللون، ومدبج قصائد لونية حالمة تفر به من التصنيفات والسيرك الذي لطالما عرف بالوقاحة والحرية وهي أمور ترددت أصداؤها أيضا في أعماله – لذا رسم التناقضات البادية في عالم السيرك بالمهرجين ولاعبي الترابيز ومدربي الحيوانات وهي التناقضات نفسها التي نجدها في أعماله، وهو في فرنسا اعتاد أن يهب إليه مرة كل أسبوع.. وهو ما يقلل من حزنه، وهي ملامح كلها تبدو في أعماله، مرح وحزن قبح مع الجمال. خفة ونزق مع عكسها ومشاهد تسترد العطف مع وحشية في ترويض الحيوانات-بالنسبة اليه السيرك «مشهد ساحر يذوب ويشبه العالم ويرتقي به إلى أفق جديدة ولما وانبهر بها لأنه تنقله لعوالم اخري» وتطل تأثيراتها من ثنياتها لوحة تلو لوحة- فلو حللت السيرك كثيرا سوف تخسر سحره تماما مثل اعمال مارك شاجال - مزج الجرأة مع البساطة ومع النعومة ومع الإدراك الطفولي للعالم - وربما تكون هناك حساسيات معينة لدى تناول فنه اتضحت في السؤال المطروح عليه هل هو فنان يهودي؟ ليجيب ببساطة غريبة «الفن لا وجود للتصنيف فيه- نعم توجد روح روسي ولكنني ادين لفرنسا بتفتح موهبتي» وربما يكون من المفيد معرفة بعض الشيء عنه وعن عالمه الفني- ولد شاجال في العام 1887 ومات عام 1985، وهو فنان تشكيلي فرنسي روسي ومن أصل يهودي، ولم يتخل عن إرثه الروسي أو اليهودي، لكن لم يقحمهما إقحاما أيضا- ورأى العمل الفني حلما ليس للناس فقط بل للإنسانية كلها، وهو حداثي من حيث التصنيف، وعمل تقريبا في كل الخامات، الرسم وتزيين الكتب والزجاج الملون والديكورات المسرحية والسيراميك والبسط والفنون الجميلة ورسم عروض الباليه أيضا. وقد قال المؤرخ الفني مايكال جي لويس عنه»إنه الناجي الوحيد للحداثيين الأوروبيين» ولقد احترم لكونه فنانا بارزا. وقبل الحرب العالمية الأولى سافر متنقلا بين سانت بيترسبيرج وباريس وبرلين وفي تلك الفترة ولد مزيجها الخاص من الأسلوب الفني المعاصر المستند إلى الفلكلور الخاص بشرق أوروبا، وأمضى فترات الحر في بيلاروسيا وصار من أهم الفنانين الطليعيين في عصره، وأسس كلية فيبسك للفنون الجميلة ومزج بين التكعيبية والرمزية والوحشية وتأثير التيار الأخير عليه أدى به إلى السريالية أيضا والتي ليست فن اللاشعور فقط بل هي فن لا حدود له ولا قيود عليه من أي نوع ولوحاته كلها تعبر عن أحلامه بقريته «فيبسك» وهو من القلائل الذين فهموا ماهية اللون. والسمة الأساسية التي تميز فيبسك أنها مدينة زاخرة بالكنائس والمعابد اليهودية في



الوقت نفسه، وشاجال هو أكبر طفل بين الأطفال التسعة إخوته، ووالده تاجر وأمه أيضا كانت تبيع البقالة ووالده عمل بجد واجتهاد، وشاجال كان يرسم أحيانا أسماكا في لوحاته.

يقول شاجال «يوم بعد يوم في فصلي الشتاء والصيف، في الساعة السادسة صباحا، أبي استيقظ واتجه إلى المعبد، وتلا صلاة، ولدى عودته شرب الشاي وعاد إلى عمله، تناول ما على المائدة من زبد وجبن وخبز»، والمعروف أن مورد الرزق في تلك الفترة المتوافرة لتلك الجماعات هو تصنيع وإنتاج الملابس التي تباع في روسيا، وهم أيضا أجادوا صناعة الأثاث والأدوات الزراعية، ومن القرن الثامن عشر إلى وقت اندلاع الحرب العالمية الأولى، كانت هناك قرى روسية فيها تجمعات لليهود بسبب التقييد الذي وضعته روسيا القيصرية عليهم ومنها أيضا نزح البعض إلى أوكرانيا وبولندا وبيلاروسيا وليتوانيا ولاتفيا، وهو ما كون قرى تعد يهودية الطابع وهكذا يمكن فهم أعماله الفنية على أنها ردة فعل تجاه تاريخ اليهود في روسيا ورغم صعوبة الاندماج بدت أمه شجاعة بما يكفي كي تعرض المال على أحد المدرسين كي يستثني ابنها من المعاملة السيئة ووافق، وبدأت حياته في المدرسة ونقطة التحول عامة عندما لاحظ أحد الفنانين وهو يرسم، وسأله شاجال الطفل بعفوية: كيف ترسم تلك اللوحات؟ - لأنه لم يكن في أسرته أي فرد يرسم، فقال له الطفل بنبره ساخرة «اذهب وابحث عن كتاب في المكتبة أيها الغبي واختر الصور التي تحبها، وقلدها»، وسرعان ما استمع إلى تلك النصيحة، وقرر منذ تلك اللحظة أن يكون فنانا، وأسر إلى أمه برغبته تلك، «أود أن أكون رساما» ومن حسن حظه أنها شجعته رغم أنها اعتبرتها مهنة غير عملية، وفي العام 1906 انتقل شاجال إلى سانت بيتسبرج، وهي عاصمة روسيا، ومركز الحياة الفنية فيها، وبما أن اليهود لم يكن مسموحا لهم بالدخول للمدنية دون جواز سفر إيطالي فقد نجح في الحصول على جواز سفر مؤقت من أحد الأصدقاء، وسجل في مدرسة فنية مرموقة ودرس هناك لمدة سنتين، وفي العام 1907 بدأ في رسم لوحات طبيعية ومشاهد من الطبيعة، وبين عامي 1908 و1910 كان شاجال طالبا في إحدى المداس الفنية، واكتشف أيضا المسرح، وأعمال جوجان، وصمم ملابس لعروض الباليه، والتقى في تلك الفترة بيلا روزنفيلد، التي شعر بأنها توأم روحه، وفيما بعد في العام 1910 اتجه إلى فرنسا والهدف كان تطوير أسلوبه الفني، ولاحظ جيمز سويني أنه لدى وصوله إلى باريس كانت الحركة التكعيبية حركة فنية سائدة، والفن الفرنسي فنا سادته النظرة المادية للقرن التاسع عشر لكن شاجال وصل من روسيا ومعه أو في جعبته موهبة اللون، ورد الفعل على ما رآه من أعمال، والمرح، وهي أمور كانت غريبة على باريس في تلك الفترة، ونجد ان من اهتموا بهذا هم شعراء مثل ابلونيير، ولاحظ المؤرخ الفني جين ليماري ان شاجال فكر في الفن على أنه «نابع من الفرد الذي يعبر عن دواخل مفعمة أو متحفز بشيء معين يراه ويتدفق مما يشعر به ومكنونات نفسه إلى سطح اللوحة»، وهي أمور تبدو عكس الحركة التكعيبية، ولذا طور الصداقات مع ابلونيير، وباقي المستنيرين من الحركات الطليعية مثل ديلاني وغيرهم، ويعد شاجال حلم باريس أو المعبر عن أحلامها، وأحيانا ما يطلق عليه لقب بيكاسو روسيا ويعتبر أيضا معبرا عن الحرية والنور، والصعوبة الأولى التي قابلته هي وحدته في مدينة كبرى وعدم قدرته على التحدث باللغة الفرنسية، وفيما بعد شعر كما لو أنه يود العودة مرة أخرى إلى روسيا، أي بالحنين والحب تجاه موطنه الأول وكان يرسم كما لو كان ينخرط

في أحلام يقظة، رسم عن ثراء الفلكلور الروسي وعن أسرته وعن بيلا، وفي باريس سجل في الأكاديمية الطليعية «لا باليت» للفن، والتي ضمت فنانين من أمثال جين ميزنجر وأندريه دونيير وهنري لو فوكنيير ووجد عملا في أماكن أخرى أيضا، وأمضى سويعاته الحرة وهو يور المعارض الفنية والصالونات خاصة متحف اللوفر، وأعجب أيما اعجاب برمبرنات، وجوخ ورينوار وبيارو وماتيس وكبيت وميليه ومانية ومونيه، ودلاكروا، وتعلم في باريس تقنية الجواش والذي يستخدمه لرسم مشاهد من بيلاروسيا، وزار حي مونمارتر والحي اللاتيني وكان مسرورا من تنفس الهواء هناك، ويمكن القول إنه بدا مفتونا أو مسحورا بكل هذا، والمحال هناك أثارته، والمتاجر والرائحة الجميلة للخبز، والأسوق والفاكهة النضرة والخضر، والشوارع الواسعة، والمقاهي والمطاعم، وخلال العام الجديد تفتح أمامه عالم يحوي كاليدسكوب مبهر الألوان والأشكال ولكن حنينه إلى فيبسيك تبدى بقوة أيضا، ورغم أن باريس بدت موطنا للعديد من الفنانين التشكيليين والكتاب والشعراء ومؤلفي الموسيقى والراقصين والمهاجرين من الإمبراطورية الروسية، فإنه كان يرسم ليلة بعد ليلة، حتى الفجر، وقاوم مباهج المدنية، وموطنه ظل في روحه، يعاوده بين وقت وآخر فيرسم مشاهد منه، ورسم أيضا برج ايفل ومورا من فكرة الأرواح التي تسكن السماء، والكمان الكبير الحجم المتراقص أعلى منازل الدمى، وهي أحلام تعبر عن التوق وفقدان الوطن، والرسم بدا منطقيا وخيالا وتمثيلا فضوليا، ويقول سويني إن «شاجال أسهم في الفن المعاصر، وإعادة إحياء الشعر وتجنب الرسم التجريدي، وقد قال عنه اندريه بريتون إنه وحده، «جعل الاستعارة تنجح في العودة بقوة إلى الفن المعاصر».

ولأنه افتقد خطيبته بيلا التي لاتزال في فيبسيك فقد كان يفكر فيها ليل نهار، وقرر أن يقبل إحدى دعوات تاجر اللوحات في برلين لعرض أعماله، ونيته تمثلت في العودة إلى بيلاروسيا والالتقاء ببيلا، وأخذ معه 40 لوحة و160 لوحة بالجواش ولوح بألوان المياه، والمعرض نجح أيما نجاح في المانيا، وبعد المعرض استمر في الاتجاه إلى فيبسك، وقرر البقاء ليوم واحد ليلتقي بيلا، ومع هذا بعد بضعة أسابيع اندلعت الحرب العامية الأولى، وأغلقت الحدود الروسية، لمدة غير محددة، وبعدها بعام تزوج من بيلا روزنفيلد، ورزقا بطفلة تدعى ادا، وقبل الزواج وجد صعوبة في إقناع والدي بيلا بأنه يمكن أن يكون زوجا مناسبا لها، والقلق ساوره لأنه فنان فقير لكن لوحاته نجحت، وهو ما ساعده على الاقتران بمن أحبها، ومع بدايات الثورة الروسية في العام 1917، سنحت الفرصة لشاجال، وهو الآن فنان مرموق ومعروف بل من أحد أهم فناني روسيا، وعضو في الحركات الحداثية والطليعية، وعرض عليه منصب بارز كمفوض للفنون البصرية، لكنه فضل مهنة أقل تماسا مع السياسة، وقبل بدلا من هذا وظيفة مفوض للفنون في فيسبيك، وهو ما نتج عنه تأسيس الفنون التشكيلية التي أضاف لويس صارت أهم مدرسة فنية في الاتحاد السوفييتي، وحصل لها على أهم الفنانين التشكيليين في البلدة، وحاول ان يجمع بينهم، ومع هذا وجد صعوبة لأن الرسامين كان يفضلون السوبارماتيزم أو المدرسة الفوقية، ولم يودوا التخلي عن رسم المربعات والدوائر، ولم يوافقوا تماما على محاولة شاجال لابتداع برجوازية فنية، لذا استقال واتجه إلى موسكو.

في العام 1915، بدأ يعرض اعماله في موسكو، اولا عرض تلك الأعمال في صالون معروف، وفي العام 1916 عرض لوحاته في بيتسبرج، ومرة أخرى عرض فنه في صالونات مخصصة للفنانين الطليعيين، وهو ما نال اعترافا وبدأ الجامعون للوحات في شراء أعماله، وبدأ يزين عددا من الكتب برسوماته التي صنعها بالحبر، وكان عمره ثلاثين عندما بدأت شهرته، وفي موسكو عرض عليه عمل كمصمم مسرحي للمسرح اليهودي التابع للدولة، وفي العام 1921 ديكور مسرحية لكن المجاعة في العام 1918 أجبرته على الانتقال إلى مكان آخر، وأقل تكلفة، وعمل مدرسا للفنون الجميلة في إحدى مدارس الفتيان، والتي كان بها لاجئون من أوكرانيا، وبينما هو هناك رسم سلسلة من الرسومات لأحد الشعراء وبعد قضاء العامين 1921 و1922 وهو يحيا في ظروف بدائية قررت العودة إلى فرنسا مرة أخرى كي يحيا في مستوى أكثر راحة، وفي العام 1923 ترك موسكو ليرحل إلى فرنسا، وفي طريقه توقف في برلين لاستعادة الصور التي تركها للمعرض قبل هذا بعشرة أعوام، وقبل بدء الحرب بدا غير قادر على العثور على أي منها، ومع هذا بعد العودة إلى باريس أعاد اكتشاف التوسع والإنجاز المهمين، بالنسبة إليه، وفقدت أعماله الأولى، وحاول الرسم من ذكرياته، وتعامل مع التاجر الفني الفرنسي للوحات امبروز فولار، وهو ما ألهمه البدء في إبداع نقوش وقصص لافونتين وهي أعمال تتسم بالطفولة والسذاجة -والغريب أن اختيار فولار لاقى استهجانا، لكنه دافع عن هذا الاختيار قائلا «إن ثراء وعمق تلك القصص في مثل ثراء وعمق لوحات شاجال»، والغريب أن شاجال الطليعي والمغرق أحيانا في المحلية اختير ليزين رسوم عمل فرنسي وعالمي.



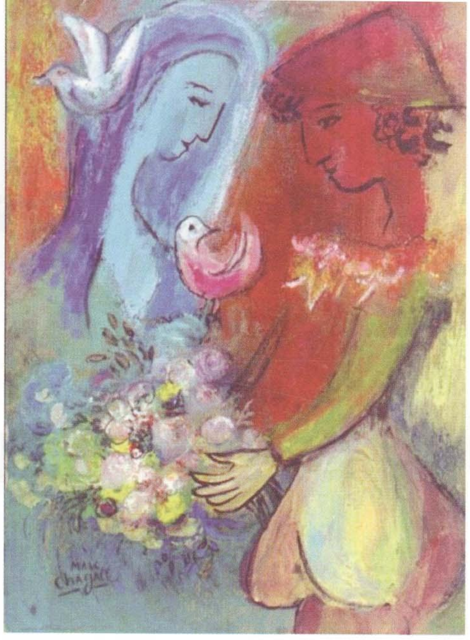
في تلك الفترة أيضا اتجه إلى رسم مشاهد طبيعة فرنسا ونباتاتها الملونة وإلى الجنوب تحديدا، والرومانسية، وهي مزيج من التعاسة والحزن، وخياله ومزاجه لا شك منعاه من اللجوء إلى الحدة اللاتينية في التكوين الفني واستيعاب الثراء الأخضر الغريب والفريد وأعجبته أيضا إسبانيا وإيطاليا وارتحل أيضا لأسباب تتعلق بفنه، وإلى فلسطين أيضا حيث اكتشف الإنجيل وذاك الجزء الحميم من نفسه، وواضح أن امبروز فولار طلب منه أن يرسم رسوما مستوحاة من العهد القديم، وربما قلد الرسامين الذين اهتموا بالاستشراق ـ لكن أسلوبه الفني ظل هو هو، ساذجا طفوليا ومرحا وبه نفحة سلافية، تلك القصص الدينية عبارة عن قصص إنساني أيضا، قصص تدور عن خلق الإنسان، وأتت رسومه عن الملائكة والبشر متناغمة، كما لو أنه امتلك مصباحا سحريا يريه ما لا نراه نحن، ولدى عودته إلى فرنسا، أتم 32 لوحة من 105 وفي وقت لاحق نال هتلر السيطرة في الألمانية، وصعد أو ازداد نفوذ الحزب النازي وبذلك بدأت حملة شرسة ضد الفن الطليعي، ولذا همشت أعمال التعبريين والتكعيبيين والتجريديين والفنانين من أصل يهودي، وفي العام 1937 صودرت العديد من اللوحات من المتاحف الألمانية، والتي اعتبرت لوحات منحطة، وسخرت السلطات الألمانية من أعمال شاجال، ووصفها بأنها أعمال تصف «يهودا خضرا ولونهم أرجواني وأحمر خارجين من الأرض، ويعزفون الكمان ويطيرون في الهواء ويمثلون هجمة على الحضارة الغربية».

بعد أن غزت ألمانيا واحتلت فرنسا ظل شاجال بسذاجة في فرنسا رافضا تركها- التي وقعت تحت حكم فيشي، ولم يدرك أن البقاء فيها خطر، وكان مهتما جدا بفنه فقط لدرجة أنه لم يرحل إلا في العام 1940، وفجأة تنبه للخطر المحدق به، وبدت السرعة التي انهارت بها فرنسا رهيبة جدا، الجيش الفرنسي والصدمات المتلاحقة، ما أجبره هو وغيره على الهجرة مرة أخرى، ويعتبر مارك شاجال بالنسبة إلى كزاجنت فنانا رائعا من حيث استخدامه للون، وهو أول ما يجذب المشاهد إلى أعماله، في واقع الأمر لون شجي وبه مساحات شجن عميقة جدا- واللون معه حي، ومكون لجزء مهم من اللوحة، ولا يبدو أبدا سطحيا أو مملا، واللون معه لم يحاك الطبيعة بل اقترح الحركات والمسطحات والإيقاعات، وشاجال لا يبارى في قدرته على الإيحاء بالحركة المتفجرة من أبسط استخدام للون، وخلال حياته ولد مناخا حيويا ومتذبذبا بسبب رؤيته الفريدة، وفي العام 2010، مثلا بيعت إحدى لوحاته مقابل 4.1 مليون دولار، وهو في الحقيقة يتمتع بذكاء بصري غريب، وبعد حياته في فرنسا وتشربه حركاتها التجديدية ارتفعت

رؤيته الفنية إلى عنان السماء وصولا إلى واقع جديد، وعالم مشتق من عوالمه الداخلية والخارجية، وأهم شيء لديه هو إحساسه بالسعادة وتعاطفه، وهو باد في أعماله، والمحبين في لوحاته يهمسون إلى بعضهم البعض، ويطوفون وهم محاطون بالزهور وأوراق الشجر، وبالنسبة إليه المهرجون ولاعبو الأكروبات يشبهون الشخوص الدينية ربما استعاض هو بهم عن رسم الشخوص الدينية، والسيرك بالنسبة إليه بدا عالما جميلا بديلا من عالم آخر وعالم يبعد فيه عن أوروبا المتوترة والقلقة والمليئة بالحرب، والشيء البارز لديه أنه صهر الروافد الطليعية الفرنسية مع تراثه، ومع الرؤية الحالمة للعالم، وهو ما ميز أعماله تلك وربما أضفى عليها بعدا ساذجا بعض الشيء، وحلق خياله في الأفق وفي السماء وسجل حضارة أفلت أو قسما منها، ربما، ويشير المؤرخ فرانز ماير إلى أن أحد أسباب الطبيعة غير التقليدية لأعماله تتعلق بطفولته، وروحه التي ظلت عالقة بانتمائه إلى فصيل شرقي من اليهود- وعلاقاته المعقدة مع الديانة اليهودية ذاتها، وهو من جانب يدين لها بإرثه وبخياله الفني لكنه يفر منها وهو بالغ - روسي يحيا في فرنسا نائيا عن أصوله ويحيا في أوروبا وفيما بعد أمريكا، لذا حاول الدمج بين المهمة منه، ومن نصوصها الدينية ومن المسيحية أيضا، لأنه رغم حيرته الروحية- مادام قد اهتم بالقصص الدينية وحاول إعادة تفسيرها لأنها بالنسبة إليه المصدر الأول للحكمة والشعر. ويقول عن تلك الحيرة الروحية التالي:

«لمدة ألفي عام دعمنا الطاقة وملأت حياتنا، لكن في القرن الماضي بدأت ثوابت عدة في التراجع منها القيم الدينية، والروسية، لذا ربما في وقت من الأوقات شعرت أيضا أنا بهذا، ورسمت صورا لأناس مقلوبين مثل لاعبي السيرك، وغيرت من المنظور والتداخل بدءا من شخوصي».

هل يمكن للون أن يتغلب على باقي عناصر اللوحة الأولى أو أن ينقل إلينا -نحن المشاهدين ومتذوقي الفن الشعور بشكل أو بآخر؟ يبدو أن شاجال نجح في هذا، ويقال إن هناك اثنين ممن دفقا الفن لتشكيلي بتلك الروح الغرائبية والحساسة والشاعرية وهما خوان ميرو الإسباني وشاجال الروسي، وهما أيضا فتحا نافذة للروح، والحلم والحنين والتعمق، والتوق والتعبير عن التمزق الداخلي- لأن كليها عانى من الغربة والتشتت الوجودي والتمزق المتعلق بانتماءاتهما. ألوان شاجال غير واقعية حالمة ولامعة، وتعد لوحاته قصة حب ليس لبيلا بل لفيسبيك قريته التي دمرت بسبب السياسة، وهو يحاول جاهدا ألا ينسى تلك البلدة، وأصبح قادرا على ابتداع وصف حي وناجح ومثير للمشاعر ويعكس الفكرة التي تشي بأن الرسوم الواقعية التي لم تكن دائما فعالة، وسعى دائما إلى أن يراه العالم ليس بحسب ديانته، بل كفنان عالمي، ولم يتقيد بصرامة بتعاليم دينه لأن هناك حظرا ما للرسم في الديانة اليهودية أو تصوير



الشخوص وهو أمر لم يبد أنه أعاق شاجال بل على العكس، وتمرد عليه وفر إلى الطفولة بسبب الحرب والدمار والفوضى التي شابت أوروبا في فترة الحرب العالمية، وبما يعد هنا ثوريا وخارجا عن الأطر ا لمتعارف عليها سواء في حياته أو في فنه بما أن الرسم في القرن العشرين رفض تقريبا أي منحي سردي باستثناء ما نراه في لوحات مارك شاجال، حيث تسرد لوحاته قصصا وقصصا يجب الاستماع إليها، وهو يبدو معاصرا في ألوانه ومناخ اللوحة واختيار اللون وإهمال المنظور والتخلي عنه في أحيان كثيرة - والمحاولة المستمرة للتجريب، هي كل سمات تبدو مهمة، وطليعية- وباقي الفنانين يسعون إلى بذل جهد موجه نحو اللون ويمضون ربما أعمارهم كلها في التوصل إلى معرفة ولو نذر يسير عن اللون - وهو ما بدا أمرا بسيطا لشاجال - أي إجادة استخدام اللون بشكل موح - وربما الشكل أيضا — وهو لم يتقيد بأشكال الشخوص بل مزج الحيوان مع الإنسان ربما مثلما في قصص الأطفال، وشاجال أساسا معني ببناء علاقات بين البشر والحيوانات والأشياء، وهي أمور تتم في عالم لم تعد تحكمه القوانين العالمية للفيزياء أو أي عوائق فانية وزمنية، حيث شخوصه تتحدى الجاذبية وتبدو خارجة من حلم جميل أو مخيف، وربما استوحاها من عالم الطيور- هل الحب إذن يغير من العاشق؟ هل الشاعر استحوذ عليه الإلهام؟ فشاجال يختار وينشر ألوانه بحرية بالغة، ويبسطها كما لو أنه يشكل سجادة أو بسطا ما، لو أن أحد لاعبي الأكروبات رأسه صفراء اللون ومعه مشط أخضر لما لا تكون يده صفراء أيضا؟ والأخرى حمراء؟ وساقاه زرقاء اللون مثلا؟ في الواقع شاجال يحترم فقط حقيقة واحدة، وهي حقيقة روحه.

ترك شاجال باريس متجها إلى أمريكا في العام 1941، وفي العام التالي طلب منه مصمم رقصات الباليه ليوناد ماسيني أن يصمم باليه جديدا يدعى «الغجر» مستوحى من إحدى قصائد بوشكين وتلهف شاجال على إتمام العمل لأنه روسي ويسرد قصة حب وهو شاب صغير لإحدى فتيات الغجر وتسمى زمبيرا لكنه في النهاية يقتلها، وهنا لوحة الفتاة ورداء الرقص الأصفر الموشى الذي ترتديه سيدة مسنة مع بكرة للغزل والتعبير عما فيها وهو تأثير من حركة الحاسيديم التي تتسم بمسحة صوفية - واللجوء إلى ترجمة كل هذا بشكل مقبول في مجتمع مخالف لمجتمعه، وبألوان تعبر عن الحزن الممتزج بومضات فرحة، وبتأثر بحركات فرنسية غيرت وجه الفن التشكيلي في وقت من الأوقات، ولكن كل هذا بصبغة سلافية لم تخل منها أعماله أبدا- كل ما في الأمر أنها رشحت بمرشح فرنسي وهذبت بعض الشيء وصارت متألقة، والتي تلفت انتباه جمهور ربما لا يدرك كل تلك الخلفيات الدينية والقومية والعرقية للفنان، هذا مع كل التعقيد البادي في أعماله وافتقارها إلى العقلانية فإنه لا يملك أي زمام لمشاعره ومن خلال التشوه المتعمد للشخوص والأشكال يكشف لنا عن طفولته إما بلحظاتها السعيدة أو التعيسة في فيبسك، ودهشته الطفولية من المآسي من حوله- ويعترف بمباهج الزواج، والرقة التي شعر بها نحو حيواناته، معبرا عن كمده وقلقه ومخاوفه، وفي التحليل النهائي يمكن للمرء أن يقول إن فنه يعرض لنا سيرة ذاتية حميمة، ووجب عليه في وقت من الأوقات أن يفر إلى أمريكا، ما وجب أن يحول فنه بالضرورة من الحنين إلى المأساة، دافقا في ألوانه توترا، ومع هذا توضح أعماله حبه لموطنه الأصلي الذي بدا من الشخوص ووصولا إلى فلكلور روسيا وحبه لبيلا ولفنه أيضا وهو حبا تجلي في خطوطه وألوانه ورمزيته الواضحة فالرمز في الفن له أصول تعود إلى الماضي وفي العصر الحديث بما أن الرمز يمثل دوما تعبيرا عن الفنان فإنه بلغ أوج نضجه مع الحركات الطليعية في الفن وعاد ليحتل مكانه في التعبير الحديث وله وظيفة ابتكارية ويعطي إيحاء وإشارة بما يغني عن الإسهاب. وهكذا فالفن الحديث لم يعد بصريات جميلة فقط بل تطور واتسع ليشمل الروح والعلم والفكر والمجتمع والذات وما وراء الطبيعة والسكون والحركة والمعقول واللامعقول والحلم والاستشراف، وبذلك اعتبرت وظيفة الفنان الحديث صعبة للغاية، لأنه وجب عليه أن يغير ويطور ويدمج، ربما عد أساليب فنية في الوقت نفسه وبات أيضا النقد مطلوبا الإلمام بأشياء عدة كي يفك شفرة هذا الفنان، ويقدمه للمشاهد من دون فرض رؤية معينة عليه لأن الفن الحديث وخاصة الطليعي منه يمكن أن يفهم بعدة مستويات، وينظر إليه من زوايا عدة، لأنه، ومع تعقد الحياة المعاصرة، عكس الفن التشكيلي أيضا هذا التعقد ومع تشعب قضايا الإنسان تشعبت دروب الفن وتنوعت وخرج إلى حد كبير من عباءة الدين ومن عباءة القوميات الضيقة والحدود الجغرافية أيضا واكتسب مثلا فنان روسي مثل شاجال مسحة أو غلالة فرنسية مع بقاء الروح السلافية، ونرى أنه حين سئل: هل الفن له ديانة؟ أجاب عن هذا السؤال الملتبس والصعب بالنفي.

فنان من التبت يمد جسراً

بين صرخة «مونش».. و«ماندالا» الدالاي لاما!



حينما يرد اسمُ «لاسا» عاصمة «التبت»، تتوارد معه قصص وأساطير وتخيلات عن تلك البلاد التي يقال إنها سقف العالم؛ أسطورة أرض الخلود التي لا يبلى فيها البشر ما داموا يعيشون في وديانها، ولكن ما أن يغادروها حتى يصيبهم الهرم فجأة، وقصص الرحالة الغربيين الذين تطفلوا عليها وعادوا بخفي حنين.. وهكذا. ولكن الفنان التشكيلي «شيراب جيالتسن»، ابن هذه البلاد، خرج على كل هذا الموروث الخيالي، واتصل بالعالم المعاصر، وحاول، ومازال يحاول، إقامة جسر بين فن الرسم والتصوير الديني المعروف في التبت تقليديا باسم «ثانكا»، وبين الفن في عالم الغرب المعاصر.

محمد الأسعد

كاتب وروائي - الكويت

بدأ هذا الفنان دراسته في التبت ذاتها، ومرّ بمرحلة أولى أطلق عليها اسم المرحلة الواقعية، مرحلة تصوير حياة الناس هناك، أما المرحلة الثانية فكانت مرحلة أسلوب الفن التبتي البوذي الدائر حول الموضوعات الدينية، وأخيرا جاءت المرحلة الثالثة خلال إقامته في «أوسلو» النرويجية، وتمثلت في التركيز على موضوع «الماندالا» (عجلة الحياة)، من زاوية فكرية تجديدية، سواء لموضوعاتها أو الهدف من جعلها موضوعا أو طريقا يقود التأملات.

ولكن قبل الحديث عن منجزات هذا الفنان، والطريق الذي سلكه في الجمع بين موروثات التبت وما حققه الفن الغربي المعاصر، من المفيد التعرف على بداياته وتنقلاته مع انتهاء الثورة الثقافية في الصين وإعادة تكوين نظام الدخول إلى الجامعة في العام 1976. في هذا العام تم قبوله في جامعة التبت حيث درس فن النحت وعددا من فروع فن التصوير والرسم مثل رسم المشاهد الطبيعية والخطاطات الأولية. وبعدها التحق بأكاديمية «تيان ينج» للفنون حيث تخصص في رسم الأجساد العارية. وفي العام 1981 حملت اللوحة التي يتذكرها جيدا ويعتز بها، لوحة التخرج، عنوان «الأمل»، وتصور امرأة شابة ريفية تعمل على إعداد قلم الكتابة لابنها، في إشارة إلى أنها تخيط آمالها في مستقبل ابنها.

وبعد العودة من «تيان ينج» إلى «لاسا» العاصمة، كرس هذا الفنان نفسه للأسلوب الواقعي في الرسم والتصوير للتعريف بحياة شعب التبت. وفي العام 1990 سافر لأول مرة إلى بلد أجنبي، إلى النرويج، وزار عدة متاحف ومعارض فنية. وخلال جولاته شاهد خلال إطار باب معبد تمثالا لمن يطلق عليها الإلهة الحامية وهي تخطو فوق كومة أجساد بشرية، ولفت نظره الشبه بين هذا التمثال ولوحات الجناح الجنوبي في دير «ساكيا» في التبت. وأخبره صديق يرافقه أن راهبة بوذية غربية سبق أن زارت هذا المعبد، ولدى رؤيتها للإلهة وهي تخطو فوق الأجساد، أطلقت ملحوظة بحضور الرئيس الراهب «نانجبا»:

«أوه.. البوذيون لا مثيل لهم في الرحمة، ولكن لماذا تدوس هذه الإلهة على الناس.. أليس في هذا وحشية؟»

فقال «نانجبا»: «تعرفين أن الآلهة لا تدوس على شخص حقيقي. الصورة تمثل تمثيلا رمزيا ذاتية الإنسان والشياطين التي تراود البشر؛ إذا لم تقتلع الأفكار الشريرة، لا يمكن القضاء على سموم العقل الثلاثة» وهنا انحنى كل من الراهبة ورئيس الدير أحدهما للآخر احتراما وإظهارا لاتفاقهما.

ويعلق الفنان «شيراب» على هذه الرواية بالقول: «هذه المحادثة كانت بالنسبة إليّ تنويرية بالفعل. فإذا كانت صور الشياطين والضحايا تمثل الأنا البشرية أو الشياطين، فإن رسوم الآلهة الغاضبة المختلفة لا تعكس سوى الطرق المختلفة لتدجين الوعي البشري. وقرر الفنان أن يرسم هذا الموضوع متابعا في ذلك تقليد الرسوم الدينية التي تجسد أفكارا، أو ما يطلق عليه تجسيد المفاهيم في الفن، ولكن بتحديد أكثر، فرسم أشكالا بشرية متعلقة بشياطينها مثلما تصور الموضوع ذهنيا، معبرا بذلك قدر طاقته عن جوهر وروح ثقافة بلغة الفن الجمالية.

ومن هنا كما يبدو بدأ التركيز على ما سماه عدة مرات في لقاءاته وكتاباته «الفن المفاهيمي». فتحدث عن أن تعزيز خاصية الرحمة بالتخلي عن النزعة الوحشية، بوساطة الفن المفاهيمي كأداة، يتطلب أمرين على حد سواء؛ الإبداعية والمهارة التقانية. ولكن المفاهيم والأفكار يختلف أحدها عن الآخر، فبينما تتضمن المفاهيم اتجاها عاما، فإن الأفكار مجرد عنصر أساس، او مكون من المكونات. بهذا المعنى نجد أن الفكرة تستخدم المفهوم. ولهذا



يعتقد هذا الفنان أن الفن المفاهيمي يحتاج إلى أرضية روح فردية حتى يستطيع أن يلمس قلب الإنسان، وهي قدرة لا تمتلكها الأفكار رغم أنها محفزات بالغة القوة على إحداث استجابة شخصية.

يقول هذا الفنان «كلما زرتُ ديرا ونظرتُ إلى الموضوعات الرئيسية في «ماندالا»، تأملتُ في الرموز الثلاثة التي تمثل الجهل والجشع والبغض بوصفها أسبابا لكل معاناة بشرية. ومع ذلك إذا كنا راغبين في التخلي عن هذه السموم الثلاثة في وجودنا فإن الرحمة الإنسانية ستستعاد مباشرة. ومع عودته إلى التبت كان من حسن حظه أنه درس مبدأ السببية البوذية وعلم النفس على يد أستاذ وراهب بوذي سابق في أوائل الثمانينيات. ومع أن هذه الفترة كانت قصيرة واستمرت سنتين فقط، فإنها جعلته يكتسب معرفة عميقة على يد هذا الأستاذ. وبدءا من ذلك الوقت حظي بعدة فرص لتعزيز معرفته، وأصبح يدرك كما يقول أن البوذية نظام علم روحي يقوم على التأمل بطرق لا حصر لها، إحداها يدعى «التأمل الوسطي»، الذي تتعاقب خطواته كما يلي: الخطوة الأولى، تركيز الذهن مثل لهب شمعة لا تهتز على مفهوم سعادة كل الكائنات الحية. والخطوة الثانية، التركيز على أفكار عن رفاهية البشر كما يمارسها المتأمل، والخطوة الثالثة، أن يتصور المتأمل عدوا أو خصما يملأ صورته بمشاعر الرحمة، وتبعا لذلك تتلاشى التأثيرات المؤذية في كل من ذات المتأمل وذات خصمه.

في أكتوبر من العام 1992 عُرضت له ثلاث لوحات في معرض «سمفونية الروح» في طوكيو، وأظهر عدد من نقاد الفن اليابانيين آنذاك اهتماما بأعماله، وبخاصة «هو نتشي فوجي ياما» رئيس مركز الفنون البصرية اليابانية، الذي كتب عن مجموعة أعماله ما يلي: «لوحات «شيراب جيالتسن» عفوية ومباشرة في وقت واحد معا في توصيلها للمحتوى الروحي، وتتركني أصالة تعبيرها مبهورا. وما يدهشني هو أن الأوساط العالمية لم تمنح المزيد من الانتباه للحيوية التي تعرض فيها لوحات التبت تفاعل الحياة والموت».

وجاء في تعليق لناقد آخر: «.. حين رأيتُ لوحاته للمرة الأولى ظننتُ أنها تقليدٌ للوحات التعبيريين الألمان. ولكن بعد نظرة مدققة شعرتُ أن أعماله تعبر عن نزعة روحية مباشرة بطريقة حيوية وعفوية فذة. وحين يقارن بالتعبيرية الألمانية نجد أن لمحتوى لوحاته نكهة مختلفة تماما. بالإضافة إلى أن التعبيرية الألمانية مرتبطة بالمسيحية، بينما تتعامل لوحات «شيراب» مع المبادئ البوذية. وقد طور فنه إلى درجة أنه لم يعد فنانا صينيا شهيرا فقط، بل فنان لوحات دينية ذو مستوى عالمي».

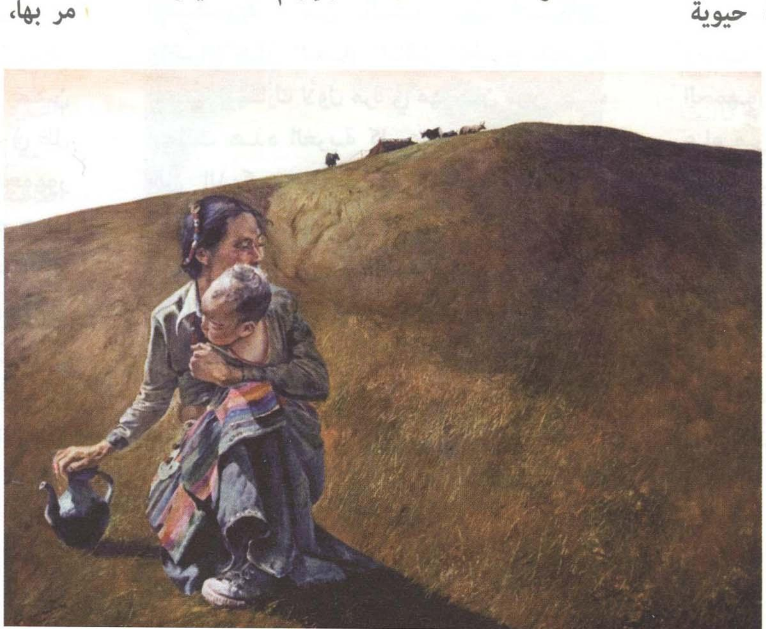
بعد العام 1991 بدأ «شيراب» يركز انتباهه على الفن التبتي ذاك الذي محوره الموضوعات الدينية وسمات البوذية المميزة. ولم تعد الفضائل البوذية موضوعات مهمة فقط كفلسفة حياة شخصية بالنسبة إليه، بل أضحت مصدرا غنيا للإلهام بالنسبة إلى لوحاته أيضا. غير أن إضافته كانت استخدام أساليب الفن المعاصرة في تصوير موضوعات التبت التقليدية. وبما أن أصل ومركز الفن المعاصر هو في عالم الغرب كما يعتقد، فقد حلم حلما عاطفيا بالذهاب إلى الغرب لدراسة الفن المعاصر والتغلغل في أسراره وتطوير تعبيره الفني أيضا. ولهذا بدأ بتعلم اللغة الإنجليزية والتقى بمدرسة لغة حصل بفضل تشجيعها على منحة للحصول على درجة ماجستير في الفن. وكان هذا أساس دراسته في النرويج، حيث شعر أن حلمه تحقق، واتسعت رؤياه الفنية، واكتسب مفاهيم جديدة ومقاربات لإدراك الواقع.

في «أوسلو» امتدت دراسة «شيراب» طيلة عامين، زار خلالهما متاحف ومعارض في برلين وكوبنهاجن وفينيسيا، منهمكا في دراسة الفن الكلاسيكي والمعاصر. وناقش مع المشرفين على رسالته محتوى بحثه، وشارك في منتديات عرض فيها الطلبة أعمالهم، ونضج اختياره لموضوع رسالته تدريجيا. وكان بحثا في موضوعات التصوير والرسم التقليدية في التبت وإمكانيات التعبير عنها ووصلها بأسلوب رسمه في سياق فن معاصر.

ويبدو أن فكرة هذا البحث ولدت في ذهنه تحت تأثير أعمال الفنان النرويجي «إدوارد مونش». فقد ظلت لوحات هذا الفنان مصدر إلهام له كما يقول، وأطلقت في داخله الكثير من العواطف. وشوهد خلال سنواته في «أوسلو» وهو شبه منوم مغناطيسيا حين يشاهد أعمال «مونش» الأصلية.

يقول «شيراب»: «يسألني الناس دائما، لماذا أحب أعمال «مونش» كل هذا الحب؟ وهذا سؤالٌ وجدتُ في البداية من الصعب الإجابة عنه، ولكن بعد الكثير من التفكير حصلتُ على شيء من الاستبصار في أسباب افتتاني بهذا الفنان. إنه في مجمل أعماله يصف كربه الشخصي في مواجهة الحب والحياة والموت بأشكال بالغة البساطة. على سبيل المثال، في لوحة «الطفل المريض» ولوحة «ضوء القمر» نجده يدخل بتركيز درامي في لوحته أجواء عالم داخلي مقموع. وحين صور «مونش» كل أفراد عائلته، جعلهم أفرادا موزعين على شكل سلسلة أشخاص متألمين منفصلين لا رابط بينهم، وأكد على هذا باستخدامه للظلال والألوان بطريقة تكثف حالة الخوف والتهديد والقلق. وكل هذه جوانب بالغة الأهمية في الحياة وفق وجهة النظر البوذية. وهي تعابير عن الحقائق الأربع النبيلة، حقائق معاناة الحياة. فن «مونش» يتحدث بقوة عن هذا الجزء المؤثر من الحياة الإنسانية، وبمباشرة أكثر وبفيض عاطفي أقوى من أي لوحة من اللوحات التي شاهدتها».

ورأى «شيراب» في فن «مونش» تأكيدا يشبه ما تؤكده الحقيقة البوذية في اللون والشكل. وهذا هو ما جعله يقدر أعمال «مونش»، ويفكر بإيجاد صلة تعبيرية بين فن بلاده التقليدي والفن الغربي المعاصر. فنجده يخلص إلى أنه حتى الفن التجريدي يتشارك مع الديانة البوذية ببعض موضوعاتها، ويضرب على ذلك مثلا؛ فكلاهما لديه ما يقوله عن «وجودنا المؤقت»، وعن أن الحياة دائما على وشك التغير. الأشكال والتصاميم تتلاشى باستمرار ويعاد تشكيلها. ويشعر هذا الفنان، الذي غيرت تجربته في «النرويج» حتى إدراكه للون وكيفية استخدامه، وغيرت موضوعات لوحاته، أن جانب الزوال في الحياة حيث كل من عليها فانٍ، ولا شيء يبقى، وكل شيء في حالة سيلان مستمر، يوفر له فضاء شاسعا مفتوحا يمنحه حرية لا حدود لها في الرسم والتصوير. ومعنى هذا أن كل هذه التغيرات التي مر بها، وجولاته بين أساليب الفن الغربي، لم تهز اهتمامه بقصص التبت البوذية. صحيح أن أسلوب عمله وسياقه اللذين يعمل خلالهما مختلفين اليوم عما كانا عليه حين وصل إلى النرويج، بيد أن اهتمامه ظل عميقا بقصص التبت وديانتها، ولم يتغير شيء سوى أنه ينقلها بشكل مختلف. إنه يسعى، بتعبيره، نحو إيجاد صلة أو جسر بين رسوم «الثانكا» التبتية التقليدية وبين الفن الغربي، وهو أمر يحس أنه يشكل تحديا هائلا.





دورته الثلاثون أقيمت في إيران وقدمت فيها عروض متنوعة

مهرجان فجر المسرحي الدولي.. ينتصر للمرأة

أقيم أخيرا مهرجان فجر المسرحي الدولي بدورته الثالثة والثلاثين، وإن دلّ هذا الرقم فإنما يدل على أقدمية هذا المهرجان واستمراريته واهتمام الدولة بالفن بشكل عام، والمسرح بشكل خاص. فهذا المهرجان لم يختص بالمسرح فقط، حيث انطلق بالاحتفال بفن السينما، ثم انتقل إلى فن المسرح وانتهى بالموسيقى، عبر ما يقارب ثلاثين يوماً.

يعتبر مهرجان فجر المسرحي الدولي من المهرجانات العالمية، التي تشارك فيها فرق متنوعة من جميع الأقطار، في هذه الدورة شاركت بعض الفرق العالمية من فرنسا، وألمانيا وروسيا، إضافة إلى بعض عروض الانتاج المشترك مثل العرض (الإيراني الإيطالي) والعرض (الإيراني الهولندي)، كما شاركت بعض الفرق العربية من الكويت والعراق وعمان. وإلى جانب هذه الفرق العالمية تعددت المشاركات المحلية من محافظات إيرانية مختلفة.

د. سكينة الكوت

أستاذة النقد المسرحي بالمعهد العالي للفنون المسرحية - الكويت

صاحبت هذه الفعاليات ندوات فكرية وورش عمل فنية، حيث احتل المسرح العربي مكانته في هذه الندوات، فحاضر فيها كل من: محسن العزاوي عن الحركة المسرحية في العراق، وهاشم غزال عن الحركة المسرحية في سورية، وكاتبة هذه السطور عن الحركة المسرحية في دولة الكويت.

تميز المهرجان بكثرة العروض المسرحية وتنوعها، حيث كان يقام في اليوم الواحد أكثر من عرض مسرحي وفي مسارح متعددة ومناطق مختلفة وحتى الأوقات كانت متضاربة مما أدى إلى صعوبة مشاهدة جميع العروض المشاركة.

أثناء انتقالنا من مسرح إلى آخر كانت تصادفنا عروض مسرح الشارع - الذي كان من ضمن فعاليات المهرجان - والغريب في الأمر أنه في ظل الأجواء الطقسية الباردة في طهران كان الجمهور يترقب هذه العروض بشغف ويتزاحم حول المنصة الدائرية باندماج أثناء العرض، فإذا كان المسرح بطبيعته أقرب الفنون إلى الجمهور فقد كان مسرح الشارع أكثر التصاقاً به. إن هذه العروض كانت بعيدة عن العروض التقليدية من حيث شكل الخشبة الذي كان عبارة عن منصة دائرية خاصة بالتمثيل اجتمع الجمهور حولها مستمتعاً بمشاهدة الأحداث فكانت معظم المواضيع سياسية ذات الطابع الكوميدي.

ومن جانب آخر أثار انتباهي اهتمام الناس في حضورهم عروض المهرجان وهم يقفون في صفوف مزدحمة في انتظار حجز تذاكر لصالة العرض، وهذا يدل على وعي الجمهور وتمسكهم بحضارتهم ومدى اهتمامهم بالثقافة والفنون.

عربة النصار تتجوّل في المهرجانات

بعد مشاركة «الضربة القاضية» في مهرجان الإسكندرية - من تأليف فلول الفيلكاوي وإخراج هاني النصار- انتقل المخرج بالعربة نفسها ليشارك لأول مرة في مهرجان فجر، حيث حملت هذه العربة كل عناصر السينوغرافيا من الديكور والإضاءة والمؤثرات الصوتية والقطع المستخدمة والشخصية بكل معاناتها.

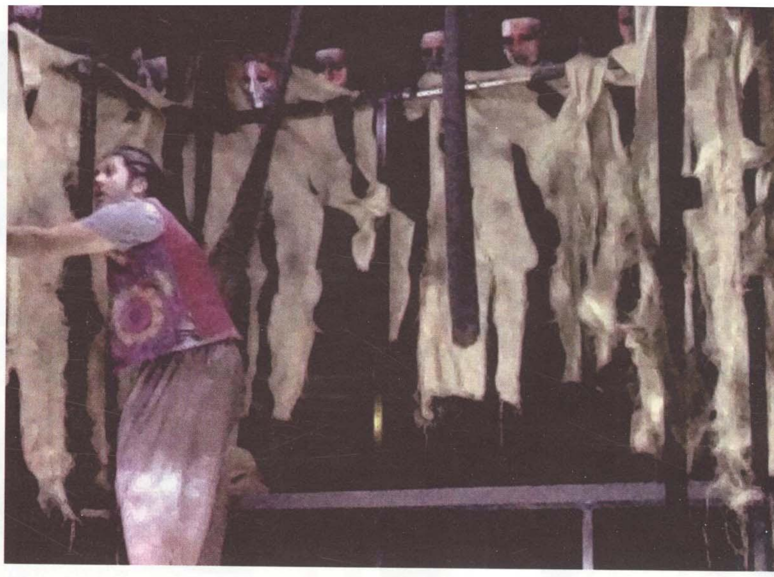
الفكرة تدور حول المعاناة الإنسانية التي يمر بها الإنسان عبر مراحل عمرية مختلفة، ابتداءً من الطفولة وصولاً إلى الكهولة، وقدّمت هذه الفكرة بما تحمله من تأويلات لرحلة الحياة والموت.

العرض كان من نوع المونودراما، اعتمد على الممثل الواحد الذي قام بدوره «محمد أكبر»، ولا شك في أن هذا النوع من العروض يتطلب تقنية خاصة ويعتمد على مهارة الممثل في الأداء، فالممثل برغم كثرة حركاته فإنه وقع في ثبات الإيقاع والأداء على وتيرة واحدة في تجسيده لمعاناة الشخصية وانتقالها من مرحلة عمرية إلى أخرى من دون أن ينوّع في أدائه سواء عبر التلوين في طبقة الصوت أو التعبير عبر ملامح الوجه التي باتت ثابتة في كثير من الأحيان، وهذا يشتت المتفرج مما يصعب عليه متابعة الأحداث واستيعاب تفاصيلها.

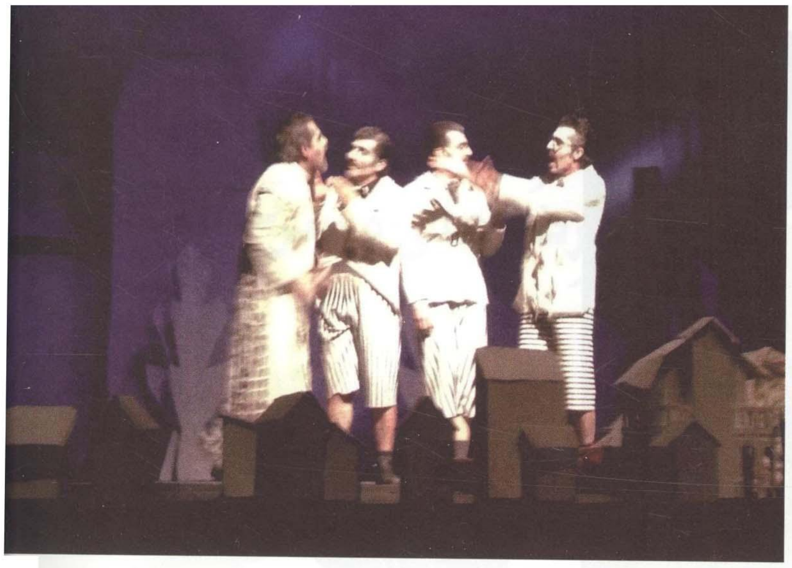
وبرغم اختلاف لغة النص عن لغة الجمهور فإن الجمهور الإيراني تمكن من فهم العرض بشكل عام من دون التركيز على التفاصيل الدقيقة، حيث تم عرض المسرحية مرتين على التوالي.

«بازار» العماني يحقق الانسجام الجماعي

شاركت فرقة مسرح الدن للثقافة والفن من سلطنة عمان بعرض مسرحية «بازار» من تأليف محمد صالح وإخراج إدريس النبهاني، تعددت مشاركات هذه الفرقة في عدة مهرجانات عربية



مسرحية «الضربة القاضية» - الكويت



مسرحية «زيارة السيدة العجوز»

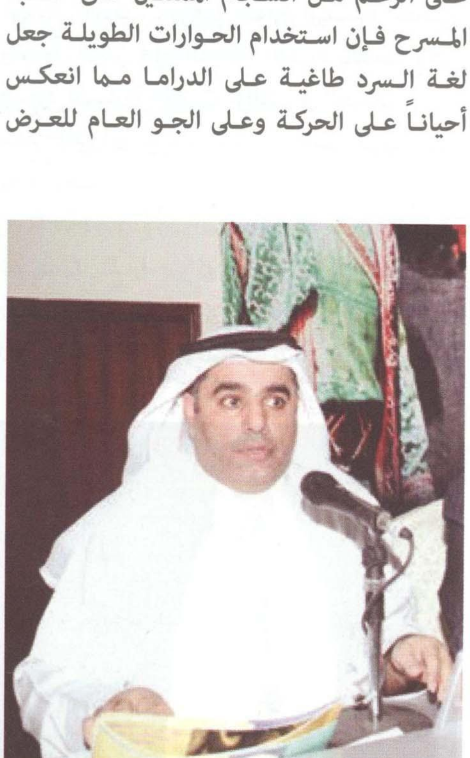
وحصولها على جوائز عديدة، فكان فجر هو المحطة الأخيرة لها.

تحمل المسرحية معاني إنسانية نجدها في مجتمعات كثيرة، يحاول الكاتب من خلالها تصوير بعض القيم التي نجدها في الواقع والكشف عن ما هو مغيّب منها، تقوم الفكرة على رحلة أبناء القرية للبحث والتساؤل عن صاحب البئر - التي تمثل بالنسبة لهم مصدر الخير والرزق- اثناء ذلك ينقسم أهلها لينسب كل منهم ملكية البئر له، يتولد صراع بين طرفي النزاع وصراع آخر نفسي لدى الشاب أثناء مقاومته في التغلب على نوازع الشر وبين الخضوع لها رغماً عنه من أجل تحقيق أهداف خاصة.

لقد استوحى الكاتب فكرة المسرحية من واقع المجتمع العماني - برغم أنها تحمل معاني إنسانية- وأظهر من خلالها بعض القيم والمعتقدات المتوارثة، مما انعكس على رؤية المخرج الذي قدّم عرضه في إطار شعبي تراثي اتسم بطابع خاص وأعراف معينة سواء في الغناء أو الموسيقى الحية المستمدة من التراث العماني وتحديداً بعض الأغاني الشعبية الفلكلورية التي تعبر عن الحزن والفرح، إن كثرة استخدام الأغاني الشعبية ميّز الغناء على الحوار الدرامي ونال إعجاب الجمهور الذي لم يتمكن من فهم لغة الحوار، والذي كان يتوافق مع طبيعة العرض حيث كان يحمل لهجة لإقليم عماني معين، وأكثر من استخدام الشخصيات النمطية التي تحمل الصفات والأهداف ذاتها، فلا مبرر لها سوى أنها تشير إلى نماذج كانت ولازالت موجودة في المجتمع. وبرغم أن للمبدع الحرية في التناول الفني ومنها استخدامه للتراث الشعبي، فإنه مطالب بعدم نقل التراث كما هو، بل عليه أن يحاول تقديم رؤية معاصرة لذلك التراث دون الوقوع في تشويهه، لهذا لم يأت هذا العرض بجديد، إنه تكرار لعروض تراثية شاهدناها في المسرح الخليجي.

وقع العرض في خلل درامي عند قتل الشخصية الثائرة على الشر وهي شخصية الأم التي كانت تحمل القيم الموروثة بتمسكها بعاداتها وتقاليدها، وهذا الحدث ولّد نهايتين للعرض، فعند قتل الأم استعدّ الجمهور لنهاية العرض نظراً لوصول الأحداث إلى ذروتها، بيد أنه عاد ليكمّل الأحداث من جديد ويبرز أطماع أهل القرية شيئاً فشيئاً ما أدى إلى خلل آخر في التحول الذي طرأ على بعض الشخصيات في النهاية من دون مبرر درامي، فالشخصية لم تنمُ بالوتيرة المتوقعة، بل جاء تطورها مبهما إلى حد ما، وقد أدى ذلك إلى تشابه بعض الشخصيات باستثناء الفتاة والشاب اللذين عبرا عن تماسكهما وقوة إرادتهما منذ البداية وحتى النهاية. هذا إلى جانب إبراز وجود المرأة في المجتمع العماني والنظرة التي يُنظر إليها كانسانة ضعيفة لا قرار لها وتبين ذلك في قتل الأم واضطهاد البنت.

على الرغم من انسجام الممثلين على خشبة المسرح فإن استخدام الحوارات الطويلة جعل لغة السرد طاغية على الدراما مما انعكس أحياناً على الحركة وعلى الجو العام للعرض فخلق نوعا من الملل والرتابة، فكان على المخرج أن يضع في عين الاعتبار اختلاف لغة النص مع لغة الجمهور ويستخدم وسائل أخرى مساعدة لتوصيل رؤيته. وبرغم كل ذلك فإن الانسجام بين الممثلين خفف من صعوبة الأداء القائم على السرد.

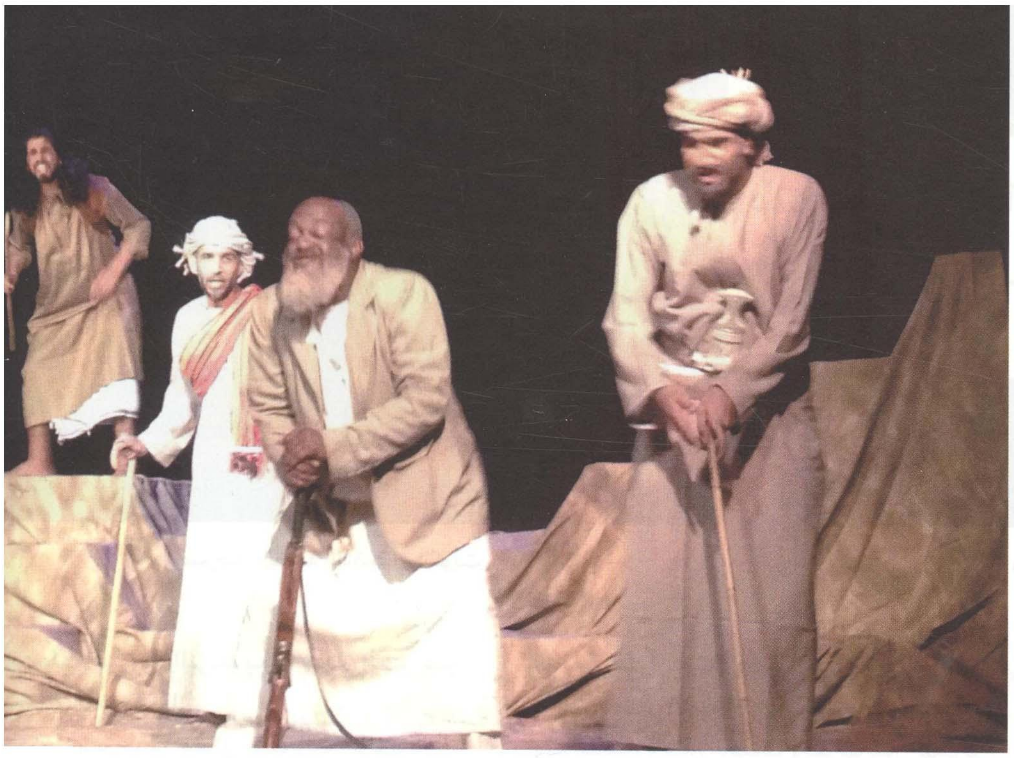


هاني النصار

دور المرأة في مهرجان فجر

في مشاركتنا لفعاليات المهرجان كان لنا نصيب في حضور عرضين للمسرح الإيراني، أحدهما عرض مسرحية (قنجفة) إخراج وتأليف (نوشين تبريزي) والعرض الآخر هو نص غربي من إعداد وإخراج (هادي حجازي فر). والذي لفت إنتباهنا دور المرأة وما تمتلك من حرية وجرأة في المشهد المسرحي سواء في التمثيل أو الإخراج أو حتى التأليف في دولة محافظة كإيران وملتزمة بكثير من العادات والتقاليد والأعراف والقوانين التي نعتقد أنها تحد من حرية المرأة ومن وجودها في المجتمع، بيد أننا وجدناها تتساوى مع الرجل في أغلب المجالات وتحديداً في المسرح، حيث كانت مؤلفة ومخرجة وممثلة. في العرض (قنجفة) كانت (نوشين) هي المؤلفة والمخرجة في ذات الوقت، ولذلك نشعر بأن العرض ليس أكثر من تقديم نفس رؤية النص المكتوب دون الإحساس بوجود تفسير جديد أو عميق للنص .

على الرغم من أن النص كان ذا إطار تاريخي لكنه كان يحمل في داخله قضايا اجتماعية لتلك الفترة، فإنها كفكرة كانت تقليدية نجدها في المسرح منذ القدم وتحديداً في المسرح الروماني، إضافة إلى ذلك كان يحمل نقداً سياسياً لفترة معينة في تاريخ ايران. اعتمد العرض على مستويين: المستوى الأول، واقعي من خلال الشخصيات الحية التي سيطرت على مساحة كبيرة من الأحداث. أما المستوى الثاني: فهو خط ميتافيزيقي وتمثّل في وجود شبح الأم الميتة التي كانت خادمة المنزل في الماضي وتزوجها



مسرحية «الضربة القاضية»

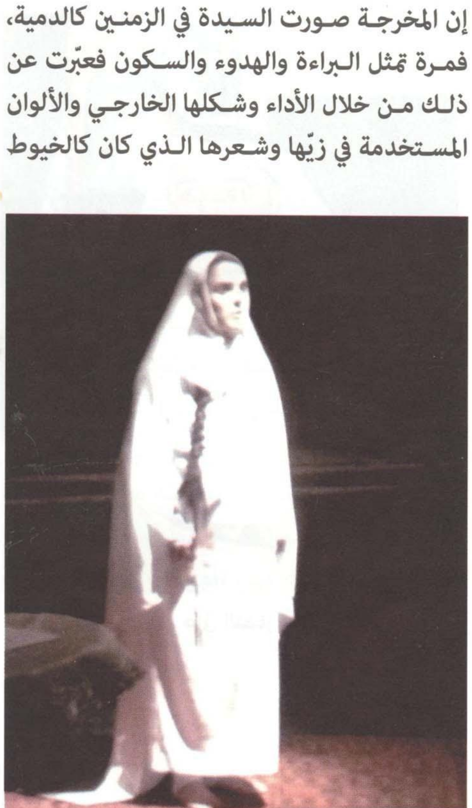


إدريس النبهاني

السيد سراً، وأنجبت له ابنا. وبرغم تداخل الخطين درامياً، فإن ذلك أدى إلى مزيد من الجمال في العرض خاصة في أداء الممثلة - التي قامت بدور الأم - وتعبيراتها الصادقة.

«دورينمات» برؤية إيرانية

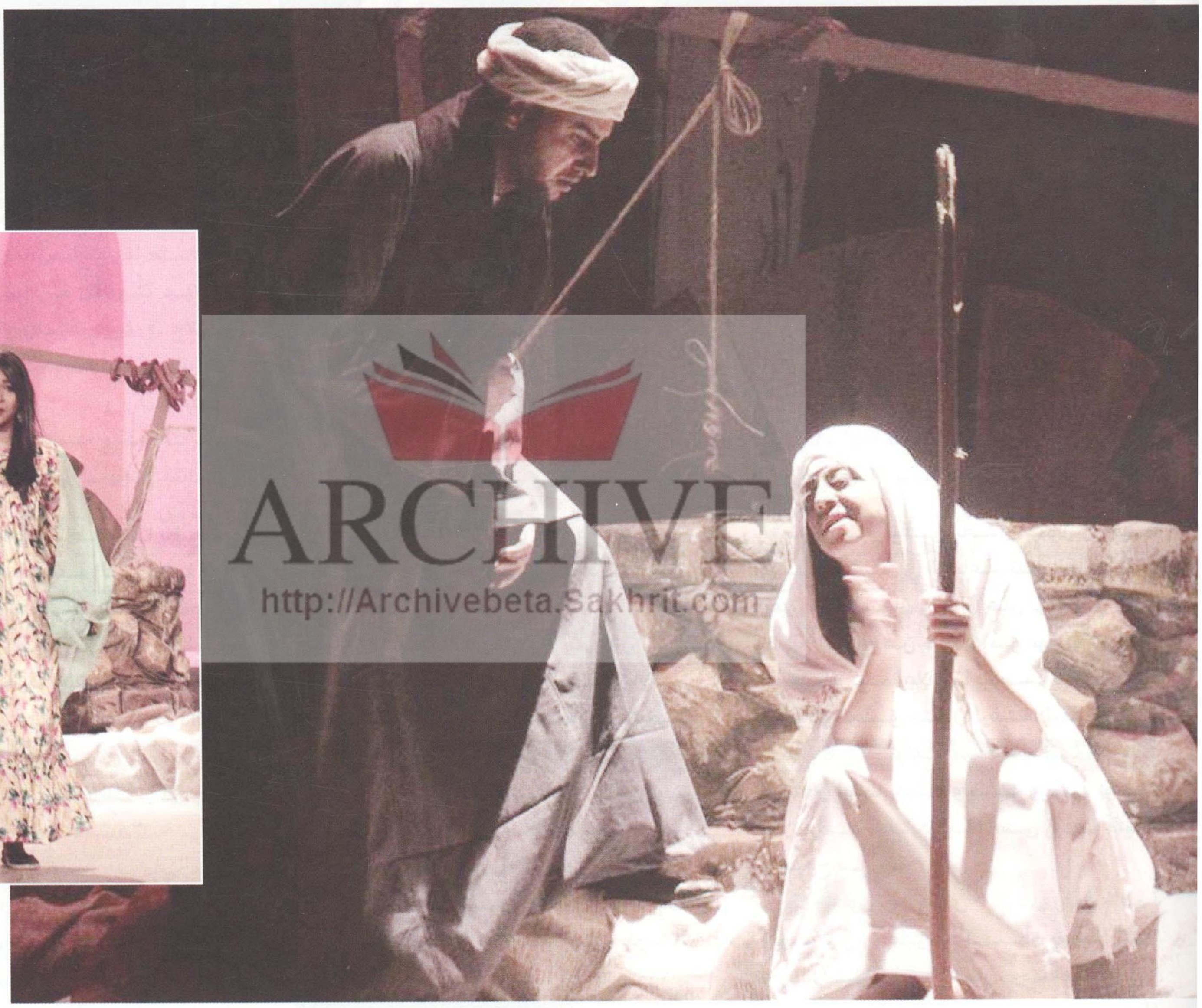
قدمت إحدى الفرق المسرحية الإيرانية المشاركة في المهرجان مسرحية «زيارة السيدة العجوز» للكاتب السويسري الألماني دورينمارت.
عالجت المخرجة هذا النص وحافظت على طابعه الغربي من حيث الملابس والمكان والطقوس الدينية المتمثلة بشخصية الراهب.. استعانت بتقنيات متعددة في توصيل فكرة النص ما أضفى شكلاً جديداً على العرض المسرحي، كما أدخلت فيها عالمين: الماضي والحاضر، فجسّدت من خلال عالم الدمى لحظات الماضي التي جاءت في النص من خلال السرد، فالزمن تحدد عبر بعض التقنيات، منها:
- استخدام الدمى، الذي عبر من خلالها عن الماضي وعن طفولة السيدة العجوز التي جسدتها فتاة على هيئة دمية حيث ظلت في البداية ثابتة لا حراك لها سوى أنها تجلس على كرسي والدمى من حولها، عبرت المخرجة عن سعادة الفتاة الشابة وهي تجلس على كرسي والدمى من حولها فأعطت ايحاء في البداية كأنها تلاعب الدمى ثم انتهى المشهد بشكل ايمائي يدل على اغتصابها وانتهاك براءتها فبدت تنظر حولها بصمت كأنها مستسلمة لأمرها.
- استخدمت المخرجة في مقدمة خشبة المسرح ديكوراً (ماكيت) كان بمنزلة لعبة الأطفال على شكل مدينة صغيرة، اتجهت الفتاة إليها بعد أن انتهى المشهد السابق لتلعب وتشغّل القطار الذي كان رمزاً لرحيلها وخروجها من القرية- بعد فعلتها التي جلبت لها العار.
- تمكنت المخرجة أن تنقل الأحداث من زمن الماضي عند رحيل الفتاة (التي عبرت عنه في أجواء الطفولة والبراءة من خلال الدمى) إلى الحاضر بعد مرور الزمن وتحول الفتاة إلى سيدة عجوز وعودتها إلى القرية لتسيطر على أهلها بمالها، وجاء هذا الربط في الانتقال من المدينة المصنوعة كلعبة للأطفال للانتقال إلى التصوير السينمائي المركز على القرية باستخدام شاشة العرض. وبرغم عودة السيدة العجوز وتحول الزمن فإن الفتاة – الأشبه بالدمية وهي صورة لشبابها - كانت ترافقها في الحدث، وهذا يدل على أنها لم تنسَ ذكرياتها ولم تفارقها حتى بعد رحيلها.
إن المخرجة صورت السيدة في الزمنين كالدمية، فمرة تمثل البراءة والهدوء والسكون فعبّرت عن ذلك من خلال الأداء وشكلها الخارجي والألوان المستخدمة في زيّها وشعرها الذي كان كالخيوط المستخدمة لشعر الدمى، وأخرى تمثل الثورة والانتقام والسلطة ورأس المال والقوة، وبرغم ذلك كانت هي الأخرى شبيهة بالدمى، فعندما جاء عشيقها السابق ليقبّل يدها وجدها يداً صناعية انفصلت عن جسدها كما انفصلت أيضا رجلها.
ولهذا المشهد تأويلات عديدة، ربما يحمل بعداً اجتماعياً في نظرة المجتمع للمرأة التي أصبحت كالدمية حتى مع مرور الزمن، فإذا التزمت الصمت غُلب عليها وانتُهكت حقوقها، وإن ثارت وتمردت أصبحت كالطفلة الهائجة المتخبطة في قراراتها.
وربما يحمل بعداً سياسياً يعبر عن سيطرة الدول العظمى الغنية على الدول الفقيرة، بينما تداخلت بين الأحداث بعض المشاهد الغنائية التي أخذت الطابع الغربي، بيد أن بعض الإضافات التي أدخلتها المخرجة على العرض أدّت إلى التطويل غير المرغوب فيه الذي كسر اندماج المتفرج ومتعته أثناء المتابعة وأدى إلى الملل، فكلما كانت الأحداث تصل إلى النهاية نجدها تعود لمشهد آخر.
كما استخدمت المجاميع في هذا العرض معبرة عن أهل القرية بكل شرائحها، وبرغم كثرتها فإنها كانت متناغمة في أدائها، وهذا يدل على وحدة الهدف في نهاية العرض وهو بيع ضمائرهم للسيدة العجوز مقابل الحصول على المال.
على الرغم من عدم قدرتنا على مشاهدة كافة العروض المسرحية المشاركة، فإن العروض التي شاهدناها حملت العديد من التنوّع الفكري والثقافي والفني الذي أثرى المهرجان.

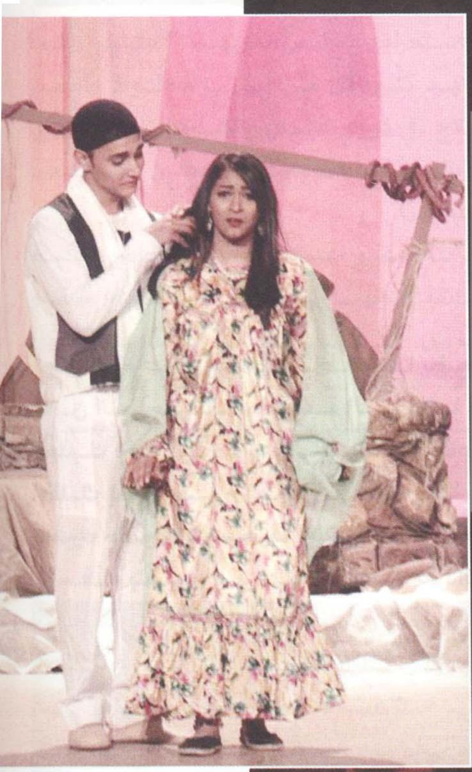


العرض الإيراني

تأليف بهيج إسماعيل وإخراج منير يوسف وعُرِضَ على مسرح الهناجر

تداخل العوالم في «حلم يوسف»



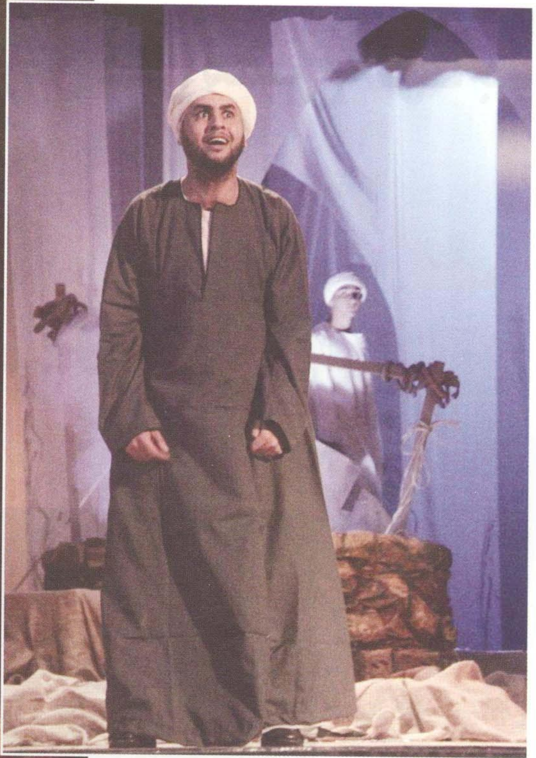


من خشبة مسرح المعهد العالي للفنون المسرحية، إلى خشبات الموسم المسرحي، وتحديدا خشبة مسرح الهناجر، تحلق مجموعة من المبدعين الصادقين الفرحين بتنوع الفضاءات التي يقدمون من خلالها إبداعهم المسرحي «حلم يوسف»، من تأليف الكاتب الكبير بهيج إسماعيل، وإخراج منير يوسف، عائدين مرة أخرى - بعد احتكاكهم بجمهور السوق الفني - إلى نقطة انطلاقهم؛ ليختتموا موسم عرضهم على خشبة إنتاج العرض بالمعهد.

محمد رفعت يونس

ناقد ومترجم وفنان مسرحي - مصر





نحن أمام عرض يرتبط ارتباطا وثيقا بطبيعة الفن الساحرة. تلك الطبيعة التي دائما ما تجذبك أحيانا إلى ما يدهشك، وأحيانا تخاطب عقلك بكل وضوح، ولكن سرعان أيضا ما تحيرك بغموضها وسحرها الملغز. فعرض «حلم يوسف» ينضوي على عوالم واقعية بمفرداتها المادية الملموسة، في الوقت الذي تلعب فيه أخيلة وأحلام الشخصيات دورها في التعبير عن المكنونات الداخلية لأجساد شخصياتها الملموسة، كما ينضوي أيضا على ما هو ميتافيزيقي؛ ليغلف واقعه وأخيلته وأحلامه بكل ما هو حمال أوجه، ومثير للتخوفات، ومبشر بتحقق الأماني في الوقت ذاته.

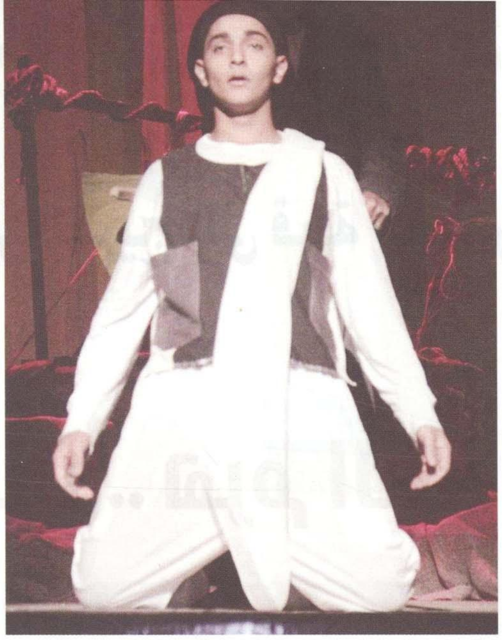
تطرح حبكة العرض في مجملها صراعا تاريخيا وسرمديا بين عتمان كبير القرية ومالك الأرض والمال، وبالتالي القوة والبطش، وبين الحب الذي يوحد بين يوسف وفاطمة كروح واحدة في جسدين. فيوسف الذي لا يعلم أن عتمان هو قاتل أبيه وسالب أرضه يعمل أجيرا في أرض عتمان، بينما تعمل فاطمة في دار وأرض الشيخ إمام، ذلك الشيخ الذي يمتلك حق الفتوى الدينية في قريته، فهل سيكون ولاؤه للدين الذي وهبه المولى عز وجل علمه؟ أم لعتمان (ممثل السلطة في القرية)؟

إن عتمان - ذلك الدنيوي الشره - يتألم من عذابات افتقاد الخلود /الامتداد/ الوريث. عتمان عقيم ولا يعلم، بحكم علمه المحدود وسياق مجتمعه الذي لايزال يرى أن المرأة هي المسؤولة عن الإنجاب. الرغبة في الإتيان بوريث هي التي تدفع عتمان إلى البحث عن امرأة بخلاف زوجته لتحقق له رغبته، لذلك حين يرى فاطمة المتيتمة - والتي ليس هناك من هو قادر على حمايتها - يقرر الزواج منها من دون إرادتها، ومن دون أن يعبأ بعلاقتها العاطفية بيوسف، بل لا يفتأ أن يفسد علاقتهما إلى الأبد، حيث يلجأ إلى



الشيخ إمام ليفتي بعدم جواز زواجهما لكونهما شقيقين في الرضاعة، تلك الكذبة التي اتفق معا (عتمان وإمام) على ترويجها. لذلك يصبح الزواج من فاطمة هو موضوع عتمان (مرحليا)، بينما علاقتها بيوسف هي العقبة في طريق تحقيق عتمان لرغبته، ليمثل الشيخ إمام بكذبته عوامل مساعدة لعتمان الذي يستعين أيضا بقوته وبطشه ويطرد يوسف من أرضه، مطاردا إياه حتى يرديه قتيلا، ويتزوج من فاطمة.

في حين - وعلى العكس - تتمثل رغبة فاطمة ويوسف في أن يستطيع الحب أن يجمع بينهما. وبهذا يمثل وجود عتمان، وما استعان به، عقبات أمام تحقيق رغبة يوسف وفاطمة. إن يوسف وفاطمة ليس في واقعهما ما يعينهما على الإطاحة بعتمان. وبعد قتل يوسف يصير التقاؤهما على مستوى الواقع قد بات أمرا مستحيلا. وهنا يأتي دور الحلم، دور الخيال والعقل الباطن، وأيضا دور عالم الميتافيزيقا، تلك العوالم التي تمثل فضاءات موازية للعالم الواقعي، ومخففة من وطأة عذاباته التي لا تحتمل. بعد زواجها من عتمان قسرا لا تتوقف فاطمة عن حلمها بيوسف لمدة سبع سنوات من دون أن تنجب، حتى تظهر لها



روح يوسف، وتحمل منه فيجن عتمان، فإن كان عتمان قد امتلك الجسد فلاتزال الروح ملكا ليوسف. سبع سنوات كما تنبأت العرافة بأن لقاءها بيوسف سيكون بعد تجاوز سبع بحور، سبع سنوات عجاف على أرض الشيخ إمام صاحب الكذبة، والذي يجن هو الآخر ويبحث مشدوها عن يوسف، ليصبح يوسف حلم محبيه (فاطمة) وأعدائه (إمام) في الوقت ذاته.

سبع سنوات تقاربا مع قصة سيدنا يوسف (عليه السلام)، وحضورا للجانب الديني الروحاني في المسرحية، الذي يلتقطه المخرج منير يوسف؛ فيستعين بصوت الشيخ النقشبندي: «يا رَبِّ إن عَظُمَت ذُنوبي كَثْرَةً، فَلَقَد عَلِمتُ بِأَنَّ عَفوَكَ أَعظَمُ، إن كانَ لا يَرجوكَ إِلّا مُحسِنٌ، فَبِمَن يَلوذُ وَيَستَجيرُ المُجرِمُ، أَدعوكَ رَبِّ كَما أَمَرتَ تَضَرُّعاً، فَإِذا رَدَدتَ يَدي فَمَن ذا يَرحَمُ، ما لي إِلَيكَ وَسيلَةٌ إِلّا الرَجا، وَجَميلُ عَفوِكَ ثُمَّ أَنّي مُسلِمُ» لأبي نواس.

كما يضيف قصيدة تصاعد أنفاسي لابن الفارض: تصاعد أنفاسي إليك عتاب... وكل إشاراتي إليك خطاب/ وإن لاحت الأسرار فهي رسائل... فهل لرسالات المحب جواب/ فليتك تحلو والحياة مريرة... وليتك ترضى والأنام غضاب/ وليت الذي بيني وبينك عامر... وبيني وبين العالمين خراب... إلخ، بالإضافة إلى أصوات للذكر ولاعب للتنورة، فكانت لاختيارات المخرج الموفقة أثرها الملحوظ في تكثيف البعد الديني الصوفي في المسرحية.

سبع سنوات نطقت بها العرافة التي استهل المخرج عرضه بها في وسط المسرح، مع وجود بئر الساقية مصدر الماء (الرزق)، وحاوي الجنيات ووعاء لجثث القتلى، ليمثل مع العرافة - ومع مفردات الغراب والدم والغربال والعقد والساقية والقط الأسود - شبكة من الرموز الميتافيزيقية التي تزيد من غموض عالم المسرحية، كما توفر عالما رحبا لتداخل الزمان والمكان، ولتقبل الحلول غير الواقعية، مثل التقاء يوسف بفاطمة بعد مماته.

وهنا نجد أن هذا العالم الثري للمسرحية ينطوي على عدد من الثنائيات التي تحضن موضوعه وأخرى نتيجة له، وثالثة تشكل ثيمات للصراع، ومنها: القاهر - المقهور، عالم الأسرار - عالم الأخبار، الظاهر - الباطن، الواقع - الخيال، العالم الطبيعي - عالم الميتافيزيقا، خارج الذات - جوهر الذات، الجسد - الروح.

لقد تضافرت جهود مبدعي العرض طارحة: «إن لم يستطع الخير الانتصار في العالم الواقعي الملموس سينتصر حتما في جوهر الذات وعالمها الداخلي خيالا كان أم ميتافيزيقا أم عقل باطن أم عالم روحي... إلخ».

إن ديكور أحمد سيد لم يتفاعل مع العالم الدرامي من خلال البئر وحسب، بل كان من أهم عناصره: الخلفية القماش البيضاء التي كانت عبارة عن مجموعة من البانورامات المتراصة أمام بعضها البعض، تتخللها فتحات (أبواب) غير محددة أو بارزة، لتؤكد على إحساس الغموض والمفاجأة حين تخرج منها أو تدخل فيها ذاتية بعض الشخصيات.

كان التمثيل متميزا بالرغم من بعض الهفوات. فلقاء الصرفي (في دور فاطمة) وإسراء أحمد (في دور العرافة/ المرأة) كانتا من أكثر العناصر التمثيلية تألقا. ورقصت لقاء وعمرو إمام في استعراض يعكس قدرتهما التمثيلية. كما اجتهد كثيرا كل من إيهاب محفوظ وأحمد صلاح (في دوري عتمان والشيخ إمام) محاولين أن يقدما لنا شخصيتين ممتعتين وقد نجحا بصدقهما.

تجربة برغم اعتمادها على عناصر غنائية سابقة التجهيز وليست من إبداع طاقم العمل، إلا أنها أجادت توظيفها بشكل ممتاز لتقدم لنا عرضا متماسكا يمتاز بقدرة تشغيلية رائعة. تحية للفريق وأدعوهم إلى مواصلة الإبداع دوما.



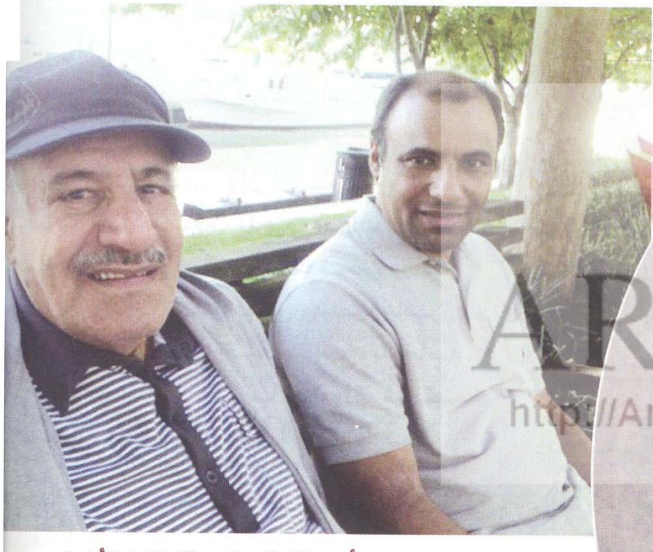


من التمثيل في الفريج إلى قمة الشهرة والنجومية

أحمد الصالح.. هرم الفن الخليجي

فقدت الكويت أحد أعلامها البارزين في مجال الفن، وهو الفنان القدير أحمد الصالح الذي يعد من كبار الرواد وأحد أعمدة الفن في منطقة الخليج بلا منازع، فقد ذاع صيته منذ الستينيات مع كوكبة من النجوم حملوا مشاعل الإبداع، فقدموا على مدى ما يقرب من نصف قرن روائع الأعمال المميزة التي تركت بصمات خالدة على صفحة الفن ليس في الكويت وحدها، ولكن أيضا على المستويين الخليجي والعربي.

عماد جمعة
صحافي - الكويت



أحمد الصالح في رحلة علاجه الأخيرة





حصد الصالح العديد من الجوائز والتكريمات طوال مشواره الفني، وحظي باحترام الجميع وتقديرهم لما يتمتع به من تواضع جم وسرعة الاستجابة لمساندة إخوانه من الفنانين في كل الأحوال، خاصة إذا وقعوا فريسة المرض، فكان أول من يبادر للسؤال عنهم بعيدا عن وسائل الإعلام، لهذا استحق أن يصبح من أهم نجوم الخليج، فهو إنسان بكل ما تحمل هذه الكلمة من معان طيبة قبل أن يكون فنانا أخلص لفنه وحرص عليه فمنحه الشهرة والنجومية وحب الجماهير، فأمتع محبيه بعشرات الأعمال المسرحية والمسلسلات التلفزيونية التي لاقت نجاحا منقطع النظير فشكلت عصرا من الفن الجميل.

ومن يدرس تاريخ الصالح فهو يدرس من دون شك تاريخ الفن الكويتي، فانطلق منذ نعومة أظفاره بترسيخ موهبته بين أقرانه، بل كان يؤلف ويمثل مشاهد كاملة وأبناء الفريج يتابعونه باهتمام ويصفقون له بحرارة دون أن يعرفوا أن صديقهم سيصبح بعد سنوات أحد أهم وأبرز النجوم في عالم الفن، ليتوج هذا المشوار بجائزة الدولة التقديرية في العام 2014 ضمن نخبة مبدعة أثرت المكتبة الكويتية بالإبداعات التي أسهمت في رفعة الكويت وعلو شأنها، لتتولى ريادة المنطقة الخليجية في الثقافة والفنون وتصبح قبلة المثقفين والفنانين، وتحظى بلقب هوليوود الخليج.

واليوم وبعد رحيل هذا العملاق والهرم الفني نستعرض جوانب من سيرته العطرة ونلقى الضوء على جانب من أعماله في «ألبوم العمر».



أحمد الصالح والمخرج الدعيبس في «بمعة أهل»



مع رفيق دربه إبراهيم الصلال



الأمير أحمد بن عبدالعزيز مكرما أحمد الصالح





أحمد الصالح في الصحافة الكويتية عام 1977

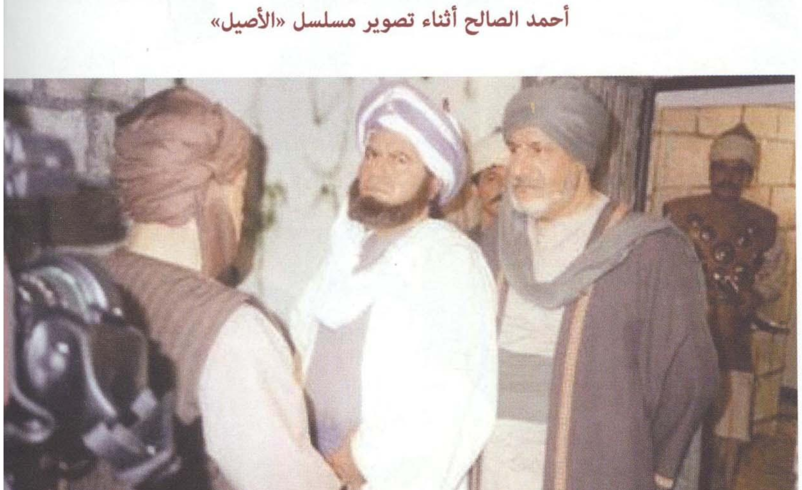
ولد الفنان أحمد الصالح في 13 فبراير 1938. بدأ هواية التمثيل في المسرح المدرسي والأندية الصيفية والفريج لتبدأ مسيرته بعد سنوات نحو قمة المجد والشهرة والنجومية، ويعد الصالح من أبرز رواد فرقة المسرح الشعبي، إذ شارك في أول عمل مسرحي قدمته بعد تأسيسها الرسمي، وفي الموسم الثاني كعضو في مجلس الإدارة نائبا للرئيس حتى الموسم 1967 - 1968، ثم ابتعد موسما واحدا عن مشاركته في مجلس الإدارة وعاد في موسمي 1969 / 1970 و1970 / 1971 نائبا للرئيس ثم رئيسا في الموسم 1971 / 1972 ليبتعد بعدها مجددا عن المشاركة في مجلس الإدارة إلى عامي 1977 و1978، ثم أصبح رئيسا لمجلس الإدارة في الموسم 1982 / 1983، ثم عاد وتولى رئاسة مجلس الإدارة في الألفية الجديدة لعدة سنوات.



أحمد الصالح أثناء تصوير مسلسل «الأصيل»



أحمد الصالح في فرقة المسرح العربي مع المخرج الكبير فؤاد الشطي



أحمد الصالح كان يحب الأدوار التاريخية



أحمد الصالح مع هدى حسين وكواليس مسلسل «سعيد عليك مبارك»



أحمد الصالح وسعد والفرج يكرمان محمد المنصور

المسلسلات

كانت بداية الصالح التلفزيونية من خلال تمثيلية بعنوان «ناموا براسه» في العام 1963، واستمر بعد ذلك في نشاطه ومشاركاته في الأعمال التلفزيونية فقدم المسلسلات التالية:

- «حبابة» إخراج حمدي فريد، بطولة: مريم الغضبان، حياة الفهد، غانم الصالح، محمد المنصور، منصور المنصور، إبراهيم الحربي، وفيحان العربيد، وذلك في أوائل السبعينيات.
- «بنت البادية» من 13 حلقة (في العام 1978)، إخراج نزار شرابي.
- سهرة تلفزيونية بعنوان «عادت الحياة» (في العام 1989) تأليف فهد سلطان، إخراج عامر الزهير، مع عائشة إبراهيم، محمد المنيع، باسمة حمادة، عبدالعزيز الحداد، ومحمد العجمي.
- «بومرزوق» (في العام 1992) إخراج علي حسين، بطولة: إبراهيم الصلال، عبدالإمام عبدالله، زهرة الخرجي، ومنى عيسى.
- «الخروج من الهاوية» (في العام 1992)، بطولة: سعاد عبدالله وسليمان الياسين، إخراج: الراحل كاظم القلاف.
- مسلسل «مرآة الزمان» (في العام 1992) من 30 حلقة، إخراج: عبدالرحمن المسلم، تأليف: سعد الدهش، بطولة: غانم الصالح، جاسم النبهان، محمد المنيع، وإبراهيم الحربي.
- «طش رش» (في العام 1993) إخراج: علي حسين، بطولة: مريم الصالح، حياة الفهد، علي المفيدي، كاظم القلاف، أحمد جوهر، وفرح علي.

كما قدم مجموعة أخرى من الأعمال التلفزيونية مثل «امرأة ضد الرجال» و«أولاد بوجاسم» وغيرهما. ومع الألفية الجديدة قدم الصالح العديد من الأعمال التي أثرت الفن العربي والعالمي، فقدم لنا في العام 2000 المسلسل الرائع «وجوه بلا أقنعة»، وتبعه العديد من الأعمال لعل من أبرزها مسلسل «كارت أحمر» في العام 2003، حيث شاركه البطولة الفنانان غانم الصالح وعلي المفيدي، كما قام الفنان أحمد الصالح ببطولة مسلسل «عليك سعيد ومبارك»، حيث جسد دور حامد أبو البنات، وشاركته البطولة الفنانة لطيفة المجرن في دور أم البنات، وعرض المسلسل في العام 2005. وفي العام 2009 شارك في بطولة المسلسل الرائع «السجينة» الذي شاركه بطولته الفنانتان مريم الصالح وباسمة حمادة، ومسلسل « سيدة البيت» الذي شاركته بطولته الفنانتان حياة الفهد وزهرة الخرجي، ومسلسل «حبر العيون» مع حياة الفهد، ومسلسلات "هوامير الصحراء»، و«بعة أهل»، و«الأصيل»، وغيرها من الأعمال التي ترسخ مكانة الصالح وثراء عطائه في الفن الخليجي.

رحم الله الصالح، وإذا كان قد رحل بجسده فإن أعماله باقية تخلد ذكراه.



أحمد الصالح ومريم الصالح



أحمد الصالح في الاحتفال بتصوير مسلسل «هوامير الصحراء»



أحمد الصالح وإبراهيم الصلال وغانم الصالح



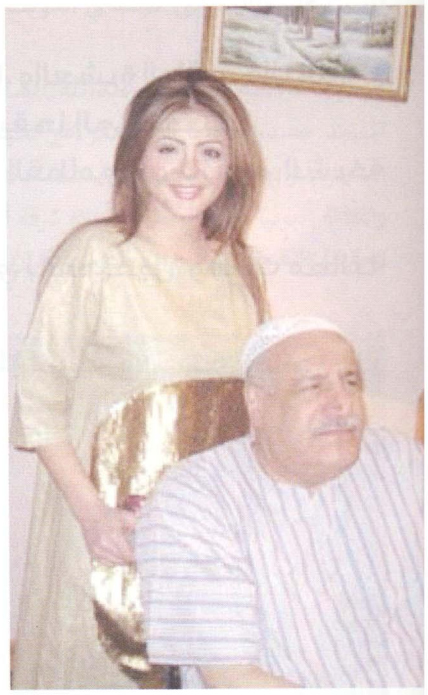
سمو الشيخ محمد بن راشد محتفيا بالنجم أحمد الصالح



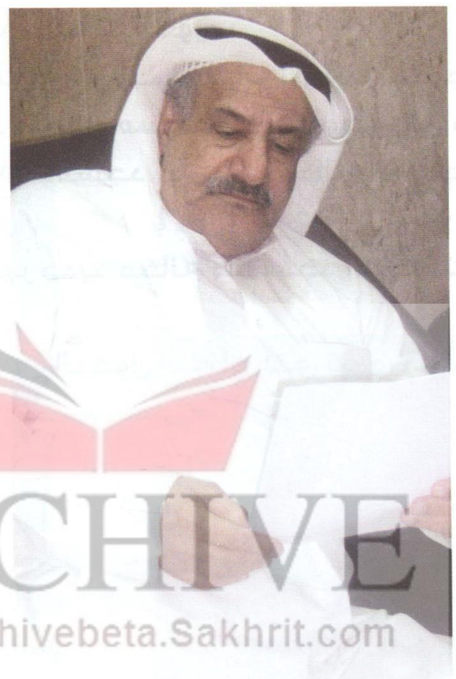
أحمد الصالح مع الدكتور حسين المسلم وفريق مسرحية «حلم السمك العربي»

أعماله المسرحية

سكانه مرته - غلط يا ناس - الجنون فنون - أصبر وتشوف - يمهل ولا يهمل - كازينو أم عنبر- حرامي آخر موديل - الحق الضائع - انتخبوني - الصج يبقى - صورة - روزنامة - العلامة هدهد - كاوبوي بالدبدبة - البوم - مدير طرطور - ثور عيده - هدوا المسلسل - إبراهيم الثالث - ضعنا بالطوشة - محكمة الفنانين - شرايج بوعثمان - مفاوضات مع الشيطان - صخنا الماي وطار الديك - أربعة واحد - ورطة خريج - رأس المملوك - هذا الميدان يا حميدان - العمارة رقم 20- المتنبي يجد وظيفة - شياطين المدرسة وعشرات المسرحيات، وغيرها من الأعمال التي تركت بصمة واضحة في تاريخ المسرح الكويتي.



في مسلسل «نور عيني»



أحمد الصالح يذاكر دوره قبل التصوير



أحمد الصالح وجاسم النبهان وإبراهيم الحربي ومريم الصالح



أحمد الصالح في رحلته العلاجية الأخيرة



النبهان والصالح في دور تاريخي

من جامع البحر إلى ما بعد المسجد الكبير

مسيرة المساجد في دولة الكويت

المساجد بيوت الله الآمنة، وتحظى بعناية فائقة في دولة الكويت، ونحن هنا نتابع مسيرة المساجد، ونعرض سيرة موجزة للمساجد التي تعد علامات في تاريخ مساجد الكويت.

المتبقي من المساجد التراثية نحو خمسين مسجدا، تم تجديد قرابة الأربعين مسجدا، والعشرة الباقية كالتالي:

في جزيرة فيلكا ثلاثة (مسجد الشافعي ومسجد فيلكا ومسجد الطاهر، وهي في طريقها إلى التجديد).

وثلاثة أخرى ضمن القرية التراثية (مسجد النصف ومسجد أحمد العبدالله ومسجد القطامي)، وستقوم الشركة المنفذة للقرية التراثية بتجديدها.

ومسجد الفنيطيس، وقد هُدم وبُني مسجد كبير جديد مكانه، والمسجد الباكستاني بالفحيحيل، وهناك مطالبة ببناء بديل له على الشكل السابق نفسه.

مسجد الشعيبة، ويقع داخل مصفاة النفط، وممنوع الدخول إليه، أو حتى تصويره، لدواعٍ أمنية، وقد بني مسجد آخر للعمال في داخل المنطقة، والمسجد الموسوي، وقد تم تجديده.

جاد فرحات

مهندس معماري - الكويت

ابن بحر

من أقدم المساجد، وهو مسجد ابن بحر أو مسجد الإبراهيم، كان يقع مقابل قصر السيف (في الركن الواقع بين تقاطع شارع مبارك الكبير والخليج العربي)، وقد أنشئ عام 1100هـ/ ما يقابل 1680م، وقد جُدِّد سنة 1158 هجرية، وقد هُدم في الستينيات، وهناك محاولة لإقامة مسجد مكانه.

وقد ذكر «لوري مر» أن عدد المساجد في عام 1904 بلغ ما بين عشرين وثلاثين مسجدا، منها أربعة مساجد كانت تقام فيها صلاة الجمعة. وذكر «ديكسون» في كتابه «الكويت وجاراتها» الذي نشره في عام 1959 أنه يوجد في مدينة الكويت حوالي أربعين مسجدا لها منائر (مآذن)، منها أحد عشر جامعا، وهذه المساجد هي مسجد السوق والعدساني والبدر والهلال والفضالة والنصف والشيخ والخليفة والسيد ياسين والساير وملا صالح (د. محمد الفيل، الجغرافية التاريخية للكويت).

أما الإحصائية التي أوردتها دائرة الأوقاف العامة فهي تشير إلى أنه في عام 1956 بلغ عدد المساجد في مدينة الكويت 60 مسجدا، منها 29 جامعا، كما أشارت إلى أن هناك 41 مسجدا في القرى خارج مدينة الكويت.



مسجد ابن بحر

مساجد الستينيات

وهي 68 مسجدا تتشابه في أشكال القباب والمآذن وقاعات الصلاة، وقد اقتبس تصميمها المهندس عبدالقادر الطاي من المساجد العثمانية ومساجد الديرة القديمة، وقد قسمها الباحث (محمد سليمان النفيسي) إلى أربعة نماذج.

النموذج الأول: كان شكل قبة الصلاة مستطيلا، ويحوي حائط القبلة نوافذ مستطيلة، ثلاثا عن يمين المحراب وثلاثا عن يساره، والتصميم الخاص للقبة مع المئذنة أوجد التناسق مع الشكل المعماري للمسجد، مع إدخال عنصر الزجاج الملون أو المعشق في شبابيك القبة، بحيث تضفي إضاءة ملونة عند انعكاس أشعة الشمس، والقبة نصف كروية بيضاء اللون تتوسط قاعة الصلاة ومحمولة على ثمانية أعمدة، أما المئذنة فدائرية يتوسطها سلم حلزوني دائري، وتحتوي على ثلاثة أبواب، وعددها 18 مسجدا، ومن أمثلتها مسجد الإمام أحمد بن حنبل بالفيحاء قطعة 6، ومسجد شيخ الإسلام ابن تيمية بالشامية قطعة 8.

النموذج الثاني: قاعة الصلاة صغيرة، وجدار القبلة يتوسطه المحراب، والنوافذ لا تحتوي على زجاج ملون، والمئذنة يعلوها بدن محدب أو مقبب، وبها ثلاثة أبواب، ويوجد بالمئذنة طاقة لدخول الضوء والهواء، وعددها 6، ومن أمثلتها الرميثية قطعة 7.

النموذج الثالث: أخذت المئذنة شكل القلم الرصاص، وهو أهم خصائص المآذن التركية، وعلت شرفتها مظلة شبه دائرية، جاءت شرفتها سداسية محتوية على عدد من الشبابيك، وعدد من الطواقي الصغيرة، أما قاعة الصلاة فهي هنا مربعة يعلوها سقف جمالوني متصل بالقبة المقامة على الدعامات الموجودة في الحوائط الأربع لهذه القاعة، ويصل عدد الدعامات إلى 16 دعامة، وعددها 5.

ومن أمثلتها مسجد العدساني في كيفان قطعة 4.

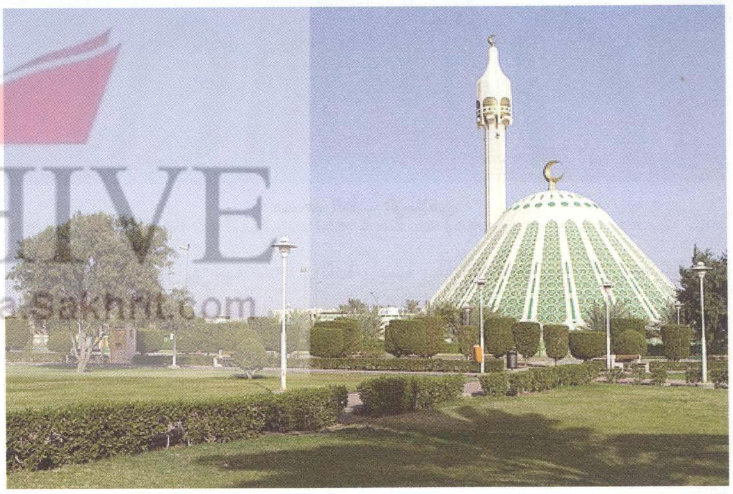
النموذج الرابع: ظهرت المئذنة بسيطة وقليلة الارتفاع، مثمنة من أسفلها إلى أعلاها، وقاعة الصلاة مربعة، لها مدخل مكون من ثلاثة أبواب، وعددها 38 مسجدا، ومن أمثلتها مسجد خالد بن الوليد بالمنصورية قطعة 1، ومسجد أسامة بن زيد بالنزهة قطعة 2، ومسجد الشايجي حولي، شارع أحمد بن طولون، ومسجد عبدالله عبدالمحسن الفارس بالسالمية قطعة 4.

وللأسف الشديد فإن هذه المساجد الجميلة قد تم هدم بعضها، مثل مسجد أبي هريرة بدسمان، ومسجد سعد بن أبي وقاص بكيفان، ونحن نطالب بالمحافظة على بعض هذه المساجد لأنها تمثل مرحلة مهمة في تاريخ مسيرة المساجد في دولة الكويت، وإذا تم هدمها جميعا فقد ضاعت حلقة مهمة من تاريخ المساجد في دولة الكويت.

في مسيرة المساجد تقابلنا مجموعة من المساجد الجميلة، منها ما هو مبتكر، ومنها ما هو تقليدي يساير المساجد السابقة، فمن المساجد المبتكرة التي ليست على مثال سابق خاصة في الكويت:

مسجد فاطمة بضاحية عبدالله السالم

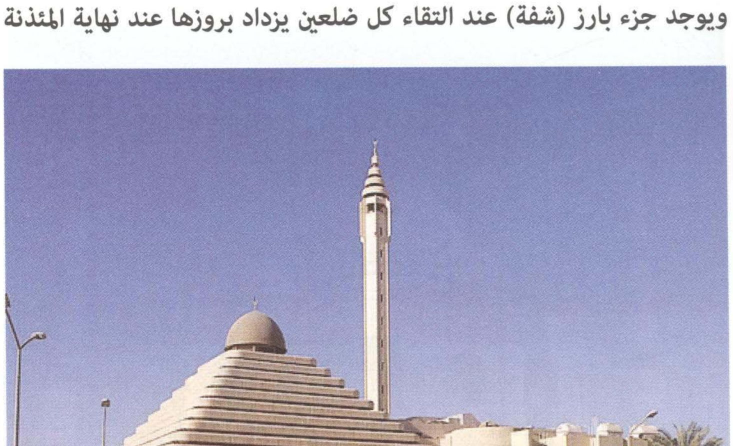
المسجد جديد، وكل ما فيه مبتكر غير تقليدي، فالمسجد عبارة عن قبة كبيرة من البلاستيك والبليكسي جلاس، يقول عنه الدكتور حسين مؤنس: «المسجد جميل جدا، والمئذنة أنبوب طويل يحمل في أعلاه شرفة أذان بجوسق (القبة على أعمدة)، هو في الحقيقة ظلة، كما أن المحراب والمنبر مبتكران، وقد تم افتتاحه في 26 أغسطس 1976».



مسجد فاطمة

مسجد الشيخ ناصر الصباح

يقع على شارع الخليج العربي بالسالمية، فالمسجد من الخارج على شكل هرم متدرج تعلوه قبة صغيرة نحاسية اندمجت مع المئذنة المتعددة الأضلاع، ويوجد جزء بارز (شفة) عند التقاء كل ضلعين يزداد بروزها عند نهاية المئذنة التي تنتهي بمخروط مكون من حلقات دائرية، ثم الهلال المراب تجويف عميق والمنبر داخله، وقد جدد في 3 مارس 1956، وتم عمل صيانة شاملة له في عام 1977، وتسلمته إدارة المساجد في عام 1981، والمسجدان يعتبران تحفتين معماريتين خرجا عن الشكل التقليدي للمساجد.



مسجد الشيخ ناصر الصباح

مسجد الشيخة بدرية

وهو مسجد متوسط الحجم، وأهم ما يميز المسجد، كما يقول د. حسين مؤنس، المئذنتان الجميلتان اللتان تشبه كل واحدة منهما مسلة فرعونية مقطوعة قرب رأسها، وحل الرأس في المسلة، نجد شرفة أذان جميلة تقوم على كابولي (قاعدة يزداد اتساعها إلى أعلى)، وفوق شرفة الأذان ظلة بلاستيكية أيضا تقوم مقام الجوسق والعمامة، وأجمل ما في المسجد شبابيك واسعة في جوانب بيت الصلاة مغطاة بشبكات من الجص المخرم مزينة برسوم عربية.



مسجد الشيخة بدرية

مسجد الشملان

ويتميز بمئذنتيه الشامختين وقبته الضخمة، ويمتاز بواجهة جميلة ذات عقود ثلاثة مدببة الرؤوس، وهي مزينة من أعلاها بمخرمات جصية جميلة وبيت الصلاة التي تقوم القبة فوقه مستعرض، ومئذنتا المسجد بين بيت الصلاة والصحن، وهما خارج المسجد، تلتصق الأولى منهما بمدخل المسجد. والبدن الأسفل فيهما طويل مسدس الهيئة يرتفع نحو أربعة أمتار فوق سطح المسجد، وينتهي بشرفة أذان ذات حاجز مخرم، ومن شرفة الأذان يشرع البدن الأعلى وينتهي بشرفة أذان زخرفية، يليها جوسق لطيف يقزم على أرجل، وفوق ذلك عمامة مستطيلة تعلوها قبة دائرية، ثم كرة بيضاوية ثم الهلال.



مسجد الشملان

مسجد العثمان

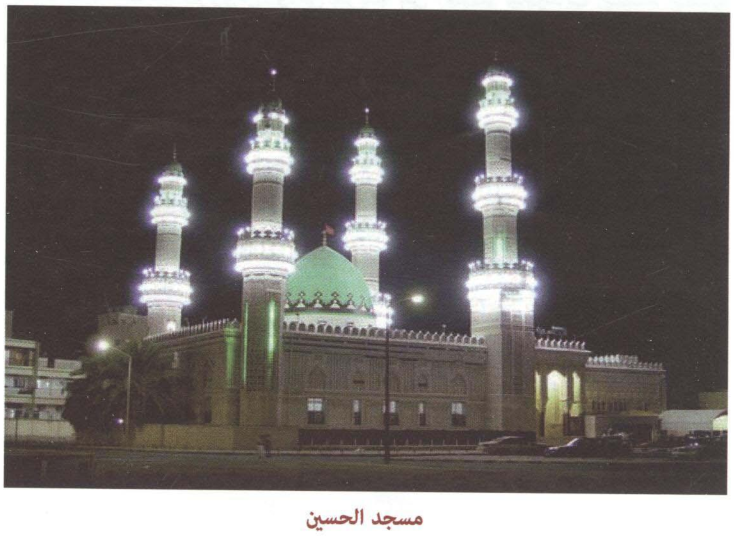
يقع في منطقة حولي، وأُنشئ في العام 1958، ومئذنتا المسجد من أضخم مآذن الكويت في وقتها، وطرازهما مملوكي هجين، فالجزء الأول مربع تعلوه شرفة، ثم بدن مثمن، تعلوه شرفة على كوابيل ثم بدن مثمن آخر، تعلوه شرفة على كوابيل، ثم بدن مثمن أصغر من السابقين، يرتفع فوقه جوسق ذو درجات، ثم عمامة على هيئة حدوة الحصان، ويمتاز بساحته الواسعة.



مسجد العثمان

مسجد الإمام الحسين

يقع في ميدان حولي، ويتميز بعمارته وزخارفه الفريدة، وتوجد به أربع مآذن، كل اثنتين منها متشابهتان، وتبدأ المآذن الأربع من أركان بيت الصلاة، المئذنتان القريبتان من الصحن متشابهتان، وتتكون كل منهما من ثلاث شرفات وأربع حطات، الحطة الأولى مربعة، وتحمل الشرفة الأولى. والحطة الثانية مثمنة وتحمل الشرفة الثانية. والحطة الثالثة أسطوانية وتحمل الشرفة الثالثة. والحطة الرابعة هي الجوسق الذي ينتهي بالقبة والهلال، أما المئذنتان الباقيتان فهما المتصلتان بجدار القبلة، فكل منهما ثلاث حطات وشرفتان، وهما تماثلان السابقتين، عدا الحطة الأولى والشرفة الأولى، ولذا فكل منهما أقصر من المئذنتين السابقتين.



مسجد الحسين

مسجد العثمان بالخالدية

وهو من أكبر مساجد الكويت، ويمتاز بوجود أربع مآذن، وقد تضاعفت مساحة المسجد الأصلي بإنشاء جزء جديد على الطراز السابق نفسه.

ويوجد مسجد ثالث باسم مسجد عبدالعزيز العثمان على شارع الخليج العربي، بالقرب من مجلس الأمة، وقد بني بدلا من المسجد القديم الذي كان مكانه شرقي مبنى موقف السيارات التابع لمجلس الأمة الحالي.

مسجد الطب الإسلامي

يتميز بالجمع بين الأصالة والمعاصرة، وهو والمسجد الكبير خير مثال للجمع بين الأصالة والمعاصرة، ويقع المسجد ضمن مركز يوسف المرزوق وزوجته لؤلؤة النصار. ويقع مركز يوسف المرزوق وزوجته لولوة النصار، رحمهما الله، في منطقة الصباح الصحية بالكويت، وقد بناه أبناؤهما، ويهدف إلى إحياء التراث الطبي الإسلامي، وتخليد ما حققه السلف الصالح من علماء الطب المسلمين، ومواصلة جهودهم الجليلة في إرساء أسس النهضة الطبية في العالم، وتقديم جميع الخدمات الطبية لرعايا الكويت، بالإضافة إلى أن يكون مقرا دائما للمنظمة الإسلامية للعلوم الطبية.

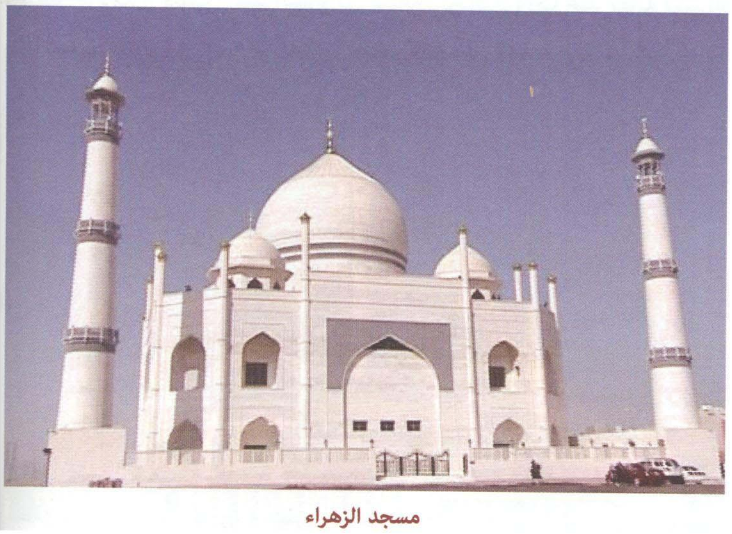
ويتكون من ثلاثة أدوار، بمساحة بناء تقارب ستة آلاف ومائة متر مربع، ومسجد يتكون من ثلاثة أدوار يتسع لألف وخمسمائة مصل، بمساحة ألفين وستمائة متر مربع، وتصل بين الاثنين ممرات ذات طابع إسلامي مغطاة، واستخدم الرخام للأرضيات المنقوشة بنقشات إسلامية بمساحة ثلاثة آلاف وستمائة وخمسين مترا مربعا.



مسجد الطب الإسلامي

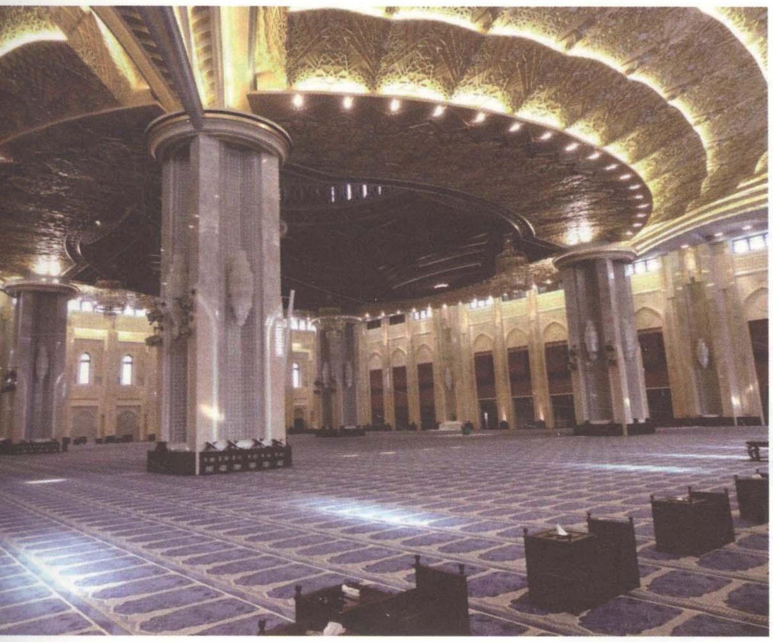
مسجد فاطمة الزهراء

يطلق عليه تاج محل الكويت، وهو صورة طبق الأصل من مسجد تاج محل المشهور بآجرا بالهند، بعد أن تم الاستئذان لنقل تصميمه والذي كتب عنه: إحدى عجائب الدنيا السبع تنتقل إلى الكويت في تجسيد بنائي فريد، ذلك أن تاج محل الذي يقع في مدينة «آجرا» الهندية، وقام ببنائه الإمبراطور المغولي شاه جيهان لتخليد ذكرى زوجته ممتاز محل، حيث استغرق بناؤه 22 عاما تكامل بناؤه في ضاحية عبدالله المبارك على صورة مسجد في المنطقة يشبهه إلى حد كبير في التصميم والشكل. كما أن مساحة المسجد الإجمالية تبلغ 3200 متر مربع، بينما تبلغ مساحة البناء الإجمالية 2100 متر مربع، أما مساحة مواقف السيارات فهي 5000 متر مربع.



مسجد الزهراء





المسجد الكبير

المسجد الكبير

هو أحد معالم ليس دولة الكويت فقط، ولكن دول الخليج عموما، وهو غني عن التعريف، أنشئ بمبادرة سامية من أمير الكويت الراحل المغفور له بإذن الله الشيخ جابر الأحمد، وقد جمع بين الأصالة والمعاصرة ومواكبة التقدم العالمي وتلبية الاحتياجات الحديثة للمسجد، من بث إذاعي وتلفزيوني واتصال بالشبكة العنكبوتية – النت – إلى آخر متطلبات العصر، وقد بدأ العمل في مشروع المسجد الكبير في أواخر عام 1979م، وقد بلغت تكلفته الإجمالية حوالي 14 مليون دينار كويتي، وتم افتتاح المسجد في يونيو 1986، وروعي في تصميمه أن يكون وفقا للتراث المعماري الإسلامي التقليدي، وأن يستوحي الخصائص المحلية للعمارة العربية في الكويت والخليج العربي، وأن يلتزم بفن الزخرفة والكتابة الإسلامية، هذا مع حرية التصرف في استعمال الطرق الحديثة في الإنشاء؛ لهذا كان الهيكل العام للمسجد من القواعد والأعمدة والأسقف والمئذنة من الخرسانة المسلحة، وكسيت الجدران الخارجية بالحجر الطبيعي، أما الجدران الداخلية فقد كسيت بالرخام والحجر الطبيعي، إضافة إلى أعمال الزليج والجبس المغربي ذي الأشكال الهندسية والألوان الرائعة.

أما الساحات الخارجية للمسجد فيغطي أرضيتها حجر الكوتا الذي استورد خصيصا من الهند ، وللمسجد قاعة رئيسية للصلاة طول ضلعها 72م، تتوسطها قبة كبيرة قطرها 26م، وارتفاعها عند منسوب أرضية المسجد 43م، وهي مزخرفة بأسماء الله الحسنى، منقوشة على السيراميك الأصفهاني، كما يوجد في القبة 144 نافذة للإضاءة الطبيعية.

بعد المسجد الكبير نجد مجموعة كبيرة جدا من المساجد التي تختلف في مساحتها وفي تصميمها وفي أشكالها، وقد يتميز بعض هذه المساجد ببعض الاختلافات التي تجعلها متميزة عن غيرها، فعلى سبيل المثال نجد مسجد عبدالوهاب الفارس بالفيحاء (محافظة العاصمة)، الذي يتميز بمئذنتين دائريتين ذات سلم خارجي يذكرنا بمئذنة جامع سامراء بالعراق، ومئذنة أحمد بن طولون بمصر.

عند تصميم وبناء أي مسجد هناك شروط ومعايير لا بد من الالتزام بها، سواء كان مسجدا جامعا أو مسجدا صغيرا، فبالنسبة إلى الحرم هناك شروط لنسبة الطول إلى العرض، وأقل بعد لارتفاع الحرم، وفتح نوافذ على جانبي الحرم، وارتفاع الدروة فوق سطح الحرم 1.5م على الأقل، وشرط بالنسبة للمحراب والمنبر وحوش المسجد ومصلى النساء وخدماتها وسكن العاملين وخدماته، وكذلك شروط للمئذنة ونسبة ارتفاعها وموقعها، وحتى اتجاه فتحة الهلال أعلى المئذنة بحيث يكون عموديا على اتجاه القبلة، وتكون الفتحة جهة اليسار للناظر إلى اتجاه القبلة، وكذلك شروط لخدمات المسجد، من دورات مياه وخلافه، وتحديد عدد المراحيض وفق عدد المصلين.

مسيرة المساجد في دولة الكويت المباركة لا تنتهي، فالدولة من جانبها لا تتوانى عن إنشاء المساجد الجديدة، وبناء مساجد بدلا من القديمة التي أصبحت غير ملائمة لحالة الدولة ومكانتها وصيانة وتجديد المساجد التراثية، والتي صدر بها قرار باعتبارها مسجد تراثية تجب المحافظة عليها وصيانتها وإطالة عمرها الافتراضي لتقوم بمهمتها خير قيام، كما أن المساجد التي انهدمت منها لعدم جدوى الترميم فإنه يبنى بديل لها على نفس الشكل والطراز السابق، كما أن أهل الخير في الكويت لا يتوانون عن التبرع وإنشاء المساجد على أحدث الطرز والامكانات، ولا يبخلون عليها بالمال، حتى أنه يمكن القول إن جميع مساجد الكويت هي تحف فنية تمكن المسجد من أداء رسالته على خير وجه، وتجعل المصلى يشعر بكل الراحة والطمأنينة في المسجد، وقد تجاوز عدد المساجد في الكويت 1400 مسجد، ولا يمر شهر إلا وتتسلم وزارة الأوقاف والشؤون عددا من المساجد الجديدة، حمى الله الكويت، أرضا وشعبا وأميرا، من كل مكروه وسوء، وأدام عليها العز والأمن والأمان والسلم والإسلام.

المراجع

1 - أعداد متنوعة من مجلة العربي.
2 - جريدة الفنون، العدد 104.
3 - مجلة الكويت، العدد 159.
4 - كتاب مساجد محافظة حولي.
5 - كتاب تصميم المساجد (إدارة الشؤون الهندسية قسم التخطيط).
6 - الكويت وجاراتها (ديكسون).
7 - الجغرافية التاريخية للكويت (د. الفيل).
8 - بعض المواقع على الشبكة العنكبوتية.

متجر محمد العريفان بسوق المباركية

متحف دائم للمقتنيات القديمة



سلات من الخوص

لدى معظم الناس شغف بمعرفة التاريخ وكل ما يتعلق به، ولذلك تكون المتاحف مقصدا سياحيا مهما لأي زائر إلى أي دولة تضم متاحف تراثية، وهناك مكان آخر يهفو إليه محبو التاريخ والتراث وهي المحلات التجارية التي تبيع المقتنيات التاريخية، فهناك من يريد أن يتذكر الماضي الجميل، وهناك من يريد أن يقتني شيئا مما استعمله أجداده، لذلك هم زبائن دائمون لمحلات الانتيك والأشياء القديمة.

ومن هذه المتاجر متجر العم محمد العريفان بسوق المباركية التاريخي الذي يحتوي على قطع تاريخية جميلة، والعم العريفان يهوى جمع القطع الأثرية منذ السبعينيات ويلمس اليوم اقبال الشباب على هذه الهواية المفيدة التي تثري الثقافة، كذلك فإن أغلب هذه القطع يزداد سعرها مع الوقت وكلما قدمت.

ويحتوي المحل على الهواتف والكاميرات وأجهزة الراديو القديمة إضافة للعملات والطوابع، وكما استقبلنا العم محمد بابتسامة جميلة ودعنا بابتسامة أجمل بعد زيارتنا لهذا المتحف والمتجر في الوقت نفسه.

صالح تقي

مصور فوتوغرافي- الكويت



نموذج البوم (المركب)



مقتنيات متنوعة



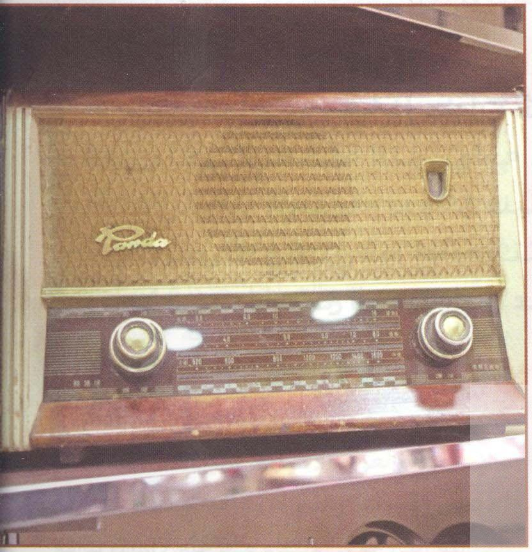
لوحات تشكيل



راديو



كاميرا



رادي



التلفون في أول ظهوره



سلات متنوعة



ماكينة خياطة

عمره 127 سنة واشتهر بكل لغات العالم مع الهجوم الإرهابي عليه

تجولت في متحف باردو بتونس

أصبح متحف «باردو» بتونس على كل لسان وبمختلف لغات العالم، بعد الهجوم الإرهابي الذي استهدفه في ١٨ مارس الماضي. وهكذا جاوزت شهرة «باردو» الآفاق على نحو لم يعرفه تاريخه الذي يمتد إلى أكثر من قرن وربع القرن. لكن المعضلة التي تواجه هذا المتحف الغني بلوحات الفسيفساء الرومانية، على نحو خاص، تتمثل في الانتقال بهذا الاهتمام بدوافع سياسية وقتية إلى شغف دائم بمعروضاته الأثرية الفنية النادرة. وفي هذا التحقيق من تونس الذي أجري فور إعادة افتتاح المتحف، بعد أسبوع واحد من مهاجمته، خلاصة جولة بين مقتنياته ومعماره وتاريخه، وحوارات مع المسؤولين عنه... وأيضا وزيرة الثقافة التونسية.

كارم يحيى

صحافي - مصر



جمال العمارة في القصر البديع

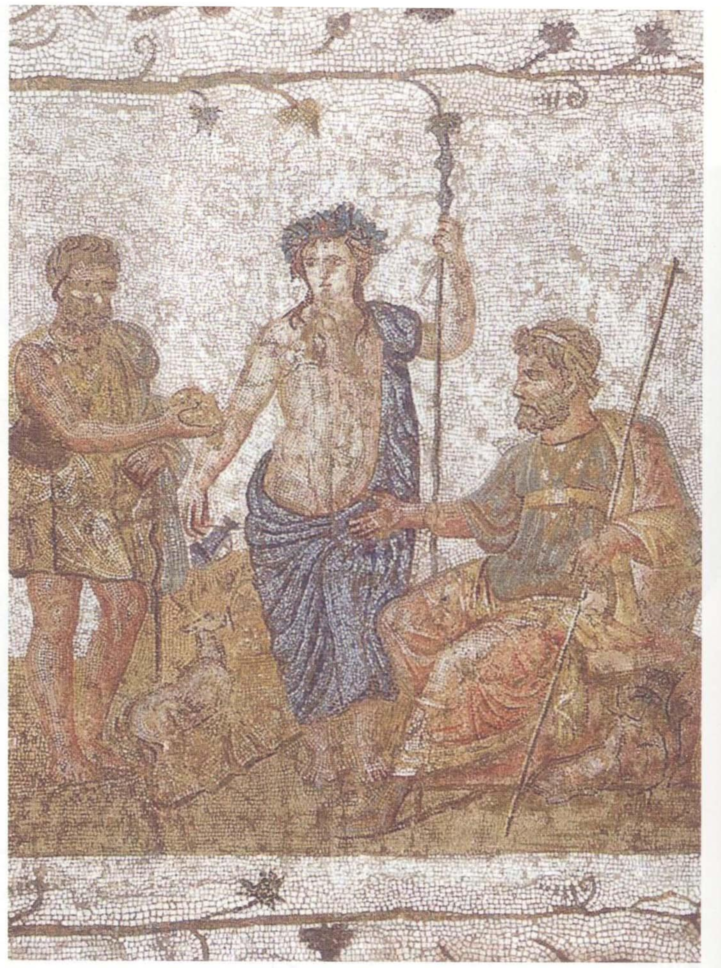
يستقبل المتحف الوطني التونسي «باردو» زائريه بلوحة عملاقة من الفسيفساء الروماني، مفصحا عن هويته وتميزه بين متاحف العالم. اللوحة تواجه مباشرة المدخل الزجاجي الكبير العصري للمتحف، وتحتل جدارا بارتفاع 13 مترا، تقدر مساحتها بنحو 140 مترا مربعا. وتسمى «انتصار الإله نبتون». وتعود إلى سنوات فاصلة بين نهاية القرن الثاني وبداية القرن الثالث الميلاديين. وتتكون هذه اللوحة العملاقة من 56 ميدالية مستديرة أو ذوات ستة أضلاع. وتتوسطها ميدالية تحمل صورة إله البحار والمياه العذبة «نبتون» فوق أربعة أفراس بحرية شاهرا شوكته الحربية، مشيرا بيده اليمنى إلى الأمام. أما الميداليات الأخرى فترسم كائنات ميثولوجية من الأساطير الإغريقية القديمة.

وقصة لوحة الفسيفساء العملاقة هذه يرويها لنا الدكتور «الطاهر غالية» مدير المتاحف بالمعهد الوطني التونسي للتراث ومحافظ متحف «باردو» بين عامي 2003 و2012. يقول إنه تم العثور عليها بقاعة استقبال أحد بيوت أثرياء الرومان في موقع أثري كان يسمى «حضرموت». وهو الآن «سوسة». ويضيف: «كانت قطعة بلاط واحدة بهذا الحجم تشكل أرضية قاعة الاستقبال، فجرى قبيل افتتاح المتحف مباشرة منذ 127 عاما تقطيعها وتجزئتها تمهيدا لإعادة تركيبها بقاعة الاحتفالات بالقصر الكبير. ومن ثم أطلقوا عليها قاعة سوسة. ومع أعمال التوسعة والتجديد التي انتهت قبل نحو ست سنوات، بإضافة جزء عصري يتميز بالارتفاع والرحابة، تقرر نقل اللوحة إلى موضع تصبح فيه أول ما يستقبل الزائرين».

ولا أحد ينازع في أن «باردو» من أهم متاحف العالم قاطبة في فن الفسيفساء. فقط يدور الجدل حول هل يعد الأول أم أنه الثاني بعد متحف «زيوغما» بتركيا. لكن محافظ المتحف الحالي الدكتور «منصف بن موسي» يستند إلى أن «باردو» يقتني أكثر من 250 لوحة فسيفساء تغطي مجتمعة مساحة تقدر بنحو خمسة آلاف متر مربع، كي يؤكد لنا أن متحفه هو الأول عالميا في الفسيفساء الرومانية.

المكان والمعمار

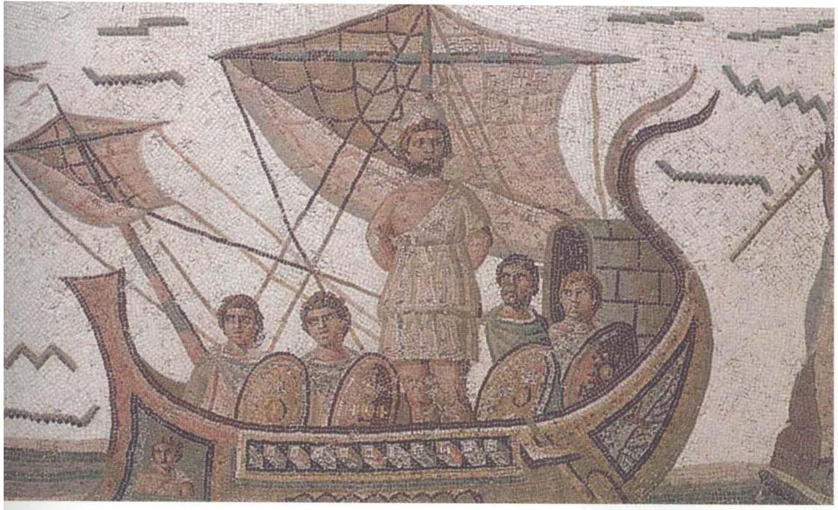
ويجاور المتحف تماما مبنى البرلمان في ضاحية «باردو». بل يبدو للزائر كأنه يضمهما فضاء وسور حديدي واحد. وتقدر المسافة بين «باردو» وتمثال العلامة العربي مؤسس علم الاجتماع «ابن خلدون» (المولود في مدينة تونس عام 1332 والمتوفى في القاهرة عام 1406) في شارع الحبيب بورقيبة. وقد أعطى ظهره لمدينة تونس العتيقة من ناحية «باب بحر»، تقدر بنحو أربعة كيلومترات. ويرجع المؤرخون ماضي منطقة «باردو» نفسها إلى القرن الخامس عشر الميلادي. ويعزون التسمية إلى الكلمة الإسبانية «برادو» (PRADO). وتعني المكان الفسيح بحدائقه الغناء. وقد حمل هذه التسمية



استخراج الخمر من العنب



تمثال نصفي برونز لنيقيا من سفينة المهدية



لوحة فسيفساء أوليس

إلى المكان مسلمون جاءوا من الأندلس فارين من الحروب الدينية المسيحية. وكان يطلق عليهم «الأندلسيين». ولاحقا أضفى بناء البايات الحسينين وكلاء السلطان العثماني في حكم إيالة تونس على هذه الضاحية أهمية ما، حين أخذوا في تشييد قصور لهم بها، خاصة مع القرن الثامن عشر.

ويخبرنا الدكتور «غالية» بأن الجزء العتيق من متحف «باردو» يتكون من قصرين جرى لاحقا ضمهما معا. الأول يدعى القصر الصغير. وهو بمنزلة بيت لأميرة من العائلة الحسينية الحاكمة جرى تشييده في العام 1830. والثاني قصر أكبر وأعظم شأنا يسمى القصر البديع أو قصر الحريم. واستغرق بناؤه ست سنوات اعتبارا من عام 1865. وتتميز عمارته التي تخلب ألباب زائري المتحف إلى اليوم بالمزج بين الفنون الإسلامية العربية والعثمانية والأندلسية والإيطالية. فهناك تخطيط للمساحات، وتوزيع للفضاءات، يذكر بالعمارة العثمانية وبتراث الدولة الحفصية في الأراضي التونسية، فضلا على عقود البناء التي تتجاوز النصف دائرة ذات الطراز الأندلسي (المورسكي). وكذا تأثيرات النقش الإيطالي، خاصة في الأسقف التي لا تخلو من فن الركوكو بزخارفه المذهبة الغنية بالتفاصيل. كما تجسد نقوش الجدران على الجص والخشب سمات الزخرفة الأندلسية.

ويشغل الجزء العتيق بعد اتصال القصر والبيت كي يشكلا فضاء معماريا واحدا عند افتتاح المتحف نحو عشرة آلاف متر مربع من إجمالي 23 ألفا. هي كل مساحته حاليا بعد التوسعة. أما فكرة إقامة المتحف فتعود إلى المصلح التونسي العثماني الكبير «خير الدين باشا» مؤلف كتاب «أقوم المسالك في معرفة أحوال الممالك». ويعتبره المؤرخون بمنزلة رفاعة الطهطاوي منطقة المغرب العربي، وإن تميز عن هذا المفكر المصري المشرقي بأنه كان رجل دولة مارس الحكم وزيرا أكبر في تونس، ثم صدرا أعظم في الأستانة عاصمة الحكم بالدولة العثمانية. وكان من بين مفردات مشروعه الحداثي للدولة التونسية إقامة المكتبة الوطنية، وكذا المتحف الوطني، مستلهما مشاهداته في القارة الأوروبية خلال العقد السادس من القرن التاسع عشر. وبالفعل بدأ في العام 1876 في جمع القطع الأثرية من الخواص، وأضاف إليها الآثار المكتشفة حديثا آن ذاك. وأمر بتخزينها في أحد مباني منطقة القصبة حيث مقر الحكم. لكن افتتاح المتحف الوطني كان على موعد مع ضاحية «باردو» بعدها بسنوات معدودة. فقد أصدر «علي باي الثالث»، في أول أعوام حكمه (بين عامي 1882 و1905) قرارا بإقامة المتحف في «باردو»، وخصص له مبنييه العتيقين هذين. لكن افتتاح المتحف انتظر إلى عام 1888، أي بعد بدء الاحتلال الفرنسي بسبع سنوات. وكان أول محافظ له عالم آثار فرنسيا يدعى «رينيه ديكوريه دي بلانشير». لكن ظل يطلق عليه رسميا حتى الاستقلال عام 1956 «المتحف العلوي»، نسبة إلى الباي علي الثالث، وإن كان لعامة التونسيين تسميتهم الأخرى المفضلة، وهي «دار العجائب». وكما يقول الدكتور «غالية» فإن أول محافظ للمتحف من أبناء تونس كان هو أستاذ التاريخ بالمعهد الصادقي «عبدالعزيز إدريس». وقد تولى المنصب فور الاستقلال.

ولا شك في أن التناقض بين جزئي المتحف، بين العمارة العصرية الحديثة وتلك العتيقة الأصيلة، يثير الاندهاش. ومن جانبه يؤكد لنا المحافظ الحالي الدكتور «موسى»: «العمارة الجديدة منبتة الصلة بالعمارة الأثرية القديمة. فالتوسعة جاءت بعيون أوروبية حديثة. وربما يرى معماريون أنها طمست خصوصية القصور الحسينية بطابعها العثماني والإسلامي والعربي الأصيل». لكن المحافظ السابق الدكتور «غالية»، والذي شهد عهده هذه التوسعة الحديثة التي جرى الانتهاء منها عام 2009، يدافع عن خيار العصرية. يقول لنا: «هذه التصميمات الحديثة أصبحت ضرورة لا مفر منها لإعطاء المتحف الارتفاع والمساحات الكبرى المطلوبة، مع تزويده بالمصاعد للتنقل بين الأدوار. وكان الأهم بالنسبة إلينا هو مراعاة توفير الإضاءة الطبيعية والصناعية المناسبة لإبراز معروضات المتحف».

ولكن كم تكلفت توسعة المتحف على هذا النحو؟

- يجيب غالية: «نحو 13 مليون دولار، تكفل بها قرض من البنك الدولي، فيما قام على تصميم التوسعة اثنان من المهندسين الفرنسيين وثالث تونسي».

وعلى أي حال فإن ما يخفف بعض الشيء من الشعور بالانقطاع بين الجزأين، العتيق والعصري، هو أن التوسعة تعمدت استحداث فضاء خفيف الأثر أمام وكمدخل لكل هذا الحضور، وهذه الفخامة والألوان لقصور عتيقة جرى تزويد باحاتها بتماثيل رومانية أخاذة. ووجد مصممو هذه التوسعة الحل كي يحتفظوا بحضور العمارة العتيقة وخصوصيتها في اعتماد الزجاج الشفاف واللون الأبيض الناصع من دون أي تكلف أو زركشة. وهكذا يمر الزائر بتوسعة المتحف كأنه يعبر فقاعة هواء ضخمة تقوده بسلاسة إلى عمق التاريخ، وكأن هذه الفقاعة العصرية تحاذر أن تكون عبئا على الماضي.

موناليزا المتحف

وإذا كانت اللوحة الجدارية العملاقة لانتصار نبتون هي أول ما يصادف الزائر، فإن التالية مباشرة هي فسيفساء الشاعر «فرجيل» التي توصف لدقة ملامح شخوصها الثلاثة وروعة رسمها وتنوع وجمال ألوانها بـ«موناليزا» متحف «باردو». وقد احتلت بمفردها، ومن دون منافس، جدارا في بداية رحلة العرض. ومساحة اللوحة مربعة (120 سنتيمترا طولا وعرضا). وتعود اللوحة إلى القرن الثالث الميلادي. وهي من مكتشفات منطقة حضرموت (سوسة لاحقا). وتصور الشاعر اللاتيني الشهير صاحب «الأنياذة» بملابس رومانية بيضاء ناصعة وملامح دقيقة تشمل تفاصيل العينين، وهو يكتب فوق أوارق وضعها على ساقه اليسرى. وقد أحاط به من الجانبين - في ملابس متنوعة الألوان مناقضة للأبيض - ملهمتاه: ملهمة التاريخ «كليو» عن يساره، وملهمة التراجيديا «مالبومان» عن يمينه، وهي تحمل قناع التراجيديا. وتتميز اللوحة بحالتها الممتازة كأن صانعها قد انتهى منها للتو، وبألوانها الناصعة. وكذا بتوزيع الكتل والفراغات فوق مساحة اللوحة على نحو يراعي مواصفات الفن التشكيلي المتقدم.

ويقدر الدكتور «موسى» أعداد القطع الأثرية التي يحتويها متحف «باردو» بعشرات الآلاف. وإن كنا طلبنا معطيات من وزارة الثقافة فجاءت 50 ألف قطعة. ويقول محافظ المتحف إن معظم القطع يعود إلى الحقبة الرومانية في تاريخ الأراضي التونسية، وكانت تسمى «أفريقية» (تمتد من 146 قبل الميلاد إلى 439 ميلادية). ثم تليها القطع التي تنتسب إلى الحقبة البيزنطية (534 إلى 642 ميلادية). ثم العربية الإسلامية اعتبارا من عام 767 ميلادية حين اكتمل الفتح الإسلامي لتونس.



تمثال الإله ديميتر

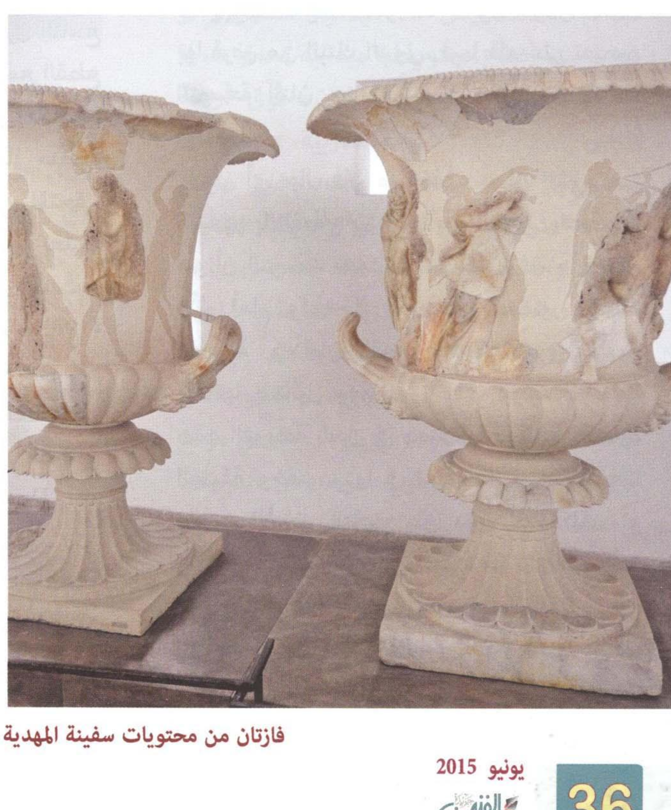
وهذه التواريخ وفق كتاب المؤرخ التونسي الشهير «حسن حسني عبدالوهاب» المعنون بـ «خلاصة تاريخ تونس». لكن هذا المتحف يمتاز أيضا بأنه يضم علاوة على المكتشفات داخل حدود إقليم الدولة آلاف القطع من الآثار الإغريقية والهلنستية المجلوبة من أصقاع حوض البحر المتوسط القديم.

لكن كيف هذا وتونس لم تكن يوما ما إمبراطورية عسكرية غزت ما حولها برا أو عبر البحار؟

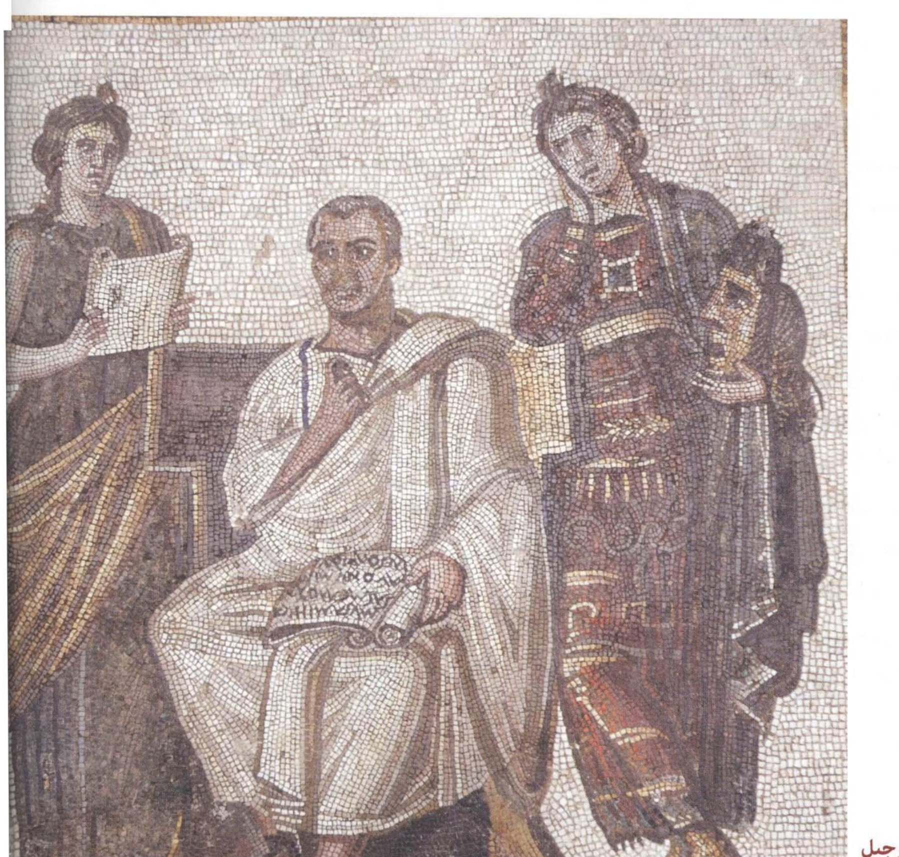
- هنا فإن المصادفة التاريخية منحت متحف «باردو» كنزا أثريا نادرا وتراثا عالميا مقدرا. ففي العام 1907 اكتشف بحارة يونانيون يصطادون الإسفنج قرب شواطئ «المهدية» سفينة غارقة قدر ما تحمله من آثار كانت في طريقها بين أثينا بأطنان عدة. وتوصلت الدراسات الأثرية إلى أن السفينة غرقت بفعل عاصفة هوجاء في القرن الأول الميلادي. ولقد استمر اكتشاف واستخراج البحرية الفرنسية بالتعاون مع إدارة الآثار التونسية لحمولة السفينة أربع سنوات متصلة. وقاعة سفينة المهدية هي ثالث محطة يتوقف عندها زائر المتحف. هذا قبل أن تأخذه نحو 34 قاعة أخرى في تسلسل تاريخي بشكل عام من الأقدم إلى الأحدث وصعودا من الطابق الأرضي إلى الأعلى. وتحوي قاعة سفينة المهدية مقتنيات وفيرة من تماثيل ولوحات البرونز والرخام تعود إلى العصر الهلنستي (حضارة الإغريق القدماء لنحو ثلاثة قرون قبل الميلاد). ومن معروضات هذه القاعة فازتان من الرخام مزخرفتان بنقوش بارزة لكائنات ذات سمات بشرية تتحرك برشاقة. وأيضا تمثال نصفي من البرونز يعود إلى ما بين النصف الثاني من القرن الثاني وبداية النصف القرن الأول قبل الميلاد.

لكن أقدم قطع متحف «باردو» تعود إلى نحو 40 ألف سنة قبل الميلاد. وكما يقول لنا «علي علية عمار» دليل المتحف فإن هذه القطعة تسمى «الهرميون»، وهي عبارة عن كومة من الأحجرة الصوان والكلسية والعظام، ولا تحمل أي نقوش أو كتابة. ويضيف: «جرى العثور عليها في موقع ديني سميت باسمه. ويقع في منطقة قفصة بالجنوب التونسي. ويشير «عمار» إلى أن قاعات ما قبل التاريخ التي تضم هذه القطعة مغلقة حاليا بسبب أعمال الترميم.

ومن بين قاعات الطابق الأرضي تلك التي تحوي آثارا تنتمي إلى الحقبة النوميدية. وهي من إرث ممالك كانت متناثرة في شمال أفريقيا خضعت للفينيقيين في الألفية الأولى قبل الميلاد. وتحوي عددا لا بأس به من تماثيل وألواح حجرية منحوتة للإله «ساتورن» الأفريقي. وتصور لوحة حجرية تحوي رسوما من ثلاثة مستويات من أعلى إلى أسفل هذا الإله مستمعا إلى عائلة تقدم إليه القرابين، وبعدها



فازتان من محتويات سفينة المهدية



فسيفساء الشاعر فرجيل



طبق عليه رسم غزالة من العصر الفاطمي بقاعة المهدية

تجني فلاحة جيدة. وهذه القطعة الأثرية شهيرة باسم «لوحة القرابين».

وفي قاعة أخرى تحوى آثار الحضارة البونية في قرطاج (نحو قرنين قبل الميلاد)، يتألق تمثال حجري لإلهة الزراعة عند الإغريق «ديميتر». ويتميز بحركة ذراعيه ودقة أصابع اليدين. وكان شائعا الاعتقاد بأن عبادة هذه الآلهة تزيد إنتاج المحاصيل. وإذا غضبت فقدت الأرض خصوبتها. كما كان الإغريق يعتقدون أن الشتاء يأتي من جراء حزن «ديميتر» على ابنتها «بيرسيفون» التي انشقت الأرض وابتلعتها إلى العالم السفلي. ويرى الأثريون أن اكتشاف مثل هذا التمثال ضمن آثار الحضارة البونية بهذه المنطقة يفيد بسطوة الميثولوجيا الإغريقية على الحضارات الأخرى في البحر المتوسط.

تقدم تقنيات الفسيفساء

لكن من يتجول في الطابق الأرضي والطابقين الأول والثاني العلوي سيخرج بغلبة الآثار الرومانية، خاصة لوحات الفسيفساء. ولا يمكنك إلا أن تتوقف أمام روعة لوحة الإله نبتون والفصول الأربعة التي تعود إلى القرن الثالث قبل الميلاد. وتتميز اللوحة بتقنية قطع الفسيفساء بالغة الصغر والدقة؛ حتى يظن من يبصرها بأنها قطعة واحدة مطلية بألوان زيتية. ويتوسط «نبتون» اللوحة داخل دائرة مزركشة، بينما تحيط به كائنات أسطورية داخل إطار اللوحة المربع، وتفصل بينها أغصان أشجار بالغة الدقة والرقة. أما أسفل اللوحة هنا فيظهر جانب من أرضية قاعة العرض في الجزء العتيق من المتحف.

وإلى القرن الثالث الميلادي، وفي الحقبة الرومانية، تمثل لوحة فسيفساء البطل الإغريقي «أوليس» تطورا مهما في هذا الفن. ويظهر «أوليس» مكتوف الذراعين فوق سفينة. واللوحة تستلهم الأسطورة التي تتحدث عن أن هلاك هذا الإله في انقياده إلى سماع الموسيقى. ويظهر هنا جليا تقدم تقنيات فن الفسيفساء، سواء من حيث الدقة أو براعة التصوير. وكذا قيام الفنان بملء الفراغات بخطوط قائمة متعرجة لكسر سيطرة اللون الفاتح الواحد.

وإلى القرن نفسه تنتسب لوحة فسيفساء «الإله ديونسيوس والخمر». وتصور مشهدا شهيرا في الميثولوجيا الإغريقية حين يقوم «ديونسيوس» (الإله باخوس عند الإغريق) بتعليم الملك «إيكاريوس» إلى يمينه بتقنية استخراج الخمر من العنب. ولقد جرى اكتشاف هذه اللوحة في أحد منازل الأثرياء من الأفارقة الرومان في منطقة «وذنة».

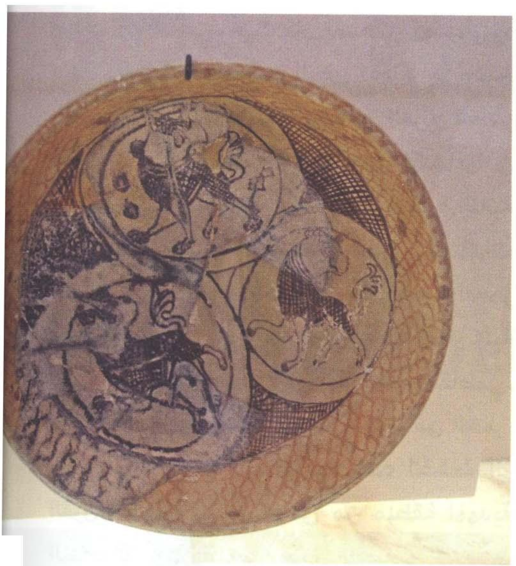
ومن أجمل آثار العصر البيزنطي قطعة «بيت العماد» أو التعميد. وتاريخها يرجع إلى القرن السادس الميلادي. وقد عُثِر عليها في منطقة «بدنة» بالوطن القبلي. وهي أقرب المواقع التونسية إلى إيطاليا (نحو 60 كيلومترا فقط). ويقول الدكتور «غالية» إن عائلة من تلك المنطقة أهدت كنيسة هذه القطعة، وهي عبارة عن حفرة متقنة التصميم ذات مستويات مكسوة بالفسيفساء الملونة ومزركشة بحروف إغريقية ولاتينية ورسوم لطيور ونباتات لها دلالاتها الرمزية في المسيحية، مثل الحمام والطاووس والسمك والشموع. وأيضا أغصان أشجار البرتقال والزيتون والتين والنخيل، بوصفها أربع شجرات مقدسة. ومغطس بيت العماد على هذا النحو جزء من أرضية فسيفسائية رائعة تمتد حوله.

آثار إسلامية مدهشة

ولا يخلو الطابق الأرضي من آثار إسلامية. وتضم قاعة «القيروان» بهذا الطابق معروضات عصر الدولة الأغلبية التي دام حكمها في الأراضي التونسية بين عامي 800 و909 ميلادية. ويغلب عليها شواهد



نافورة مياة تطل من معمار الجزء العتيق بالمتحف



طبق مزخرف من العصر الفاطمي

القبور الأسطوانية التي تعود إلى القرن التاسع، والمكتوب عليها بخط كوفي غائر. ويؤرخ أحدها لشخص متوفى يدعى «حمود بن الحكم القيسي». وهو من قبيلة قيس بالجزيرة العربية، وتوفي عام 878 ميلادية. والشاهد جرى نقله من مقبرة تسمى «الجناح الأخضر» بمدينة القيروان جنوبي البلاد. وثمة شاهد أسطواني آخر بالمقبرة ذاتها لمتوفى يدعى «أبو موسي عيسى بن يوسف القابسي». لكنه يعود إلى عام 1042 ميلادية. وقد يدل اسمه على أنه يتحدر من منطقة «قابس» التونسية. والقاعة نفسها غنية بمجموعات النقود من الذهب والفضة، وعليها نقوش بأسماء خلفاء عباسيين، وكذا أوان فخارية ذات نقوش إسلامية.

ومن قاعات المتحف ذات الأهمية في التأريخ للآثار الإسلامية، قاعة تسمى «المهدية» بالطابق الثاني. وهي بالقطع غير القاعة التي تحوي مكتشفات سفينة المهدية الغارقة في الطابق الأرضي. وفي الأصل فإن قاعة المهدية مخصصة لآثار العصر الفاطمي في الأراضي التونسية. ويعتبر المؤرخ «حسن عبدالوهاب» أن هذا العصر بدأ بالدولة العبيدية التي امتدت بين عامي 909 و975 ميلادية. وتضم القاعة أواني زجاجية مطعمة بالذهب. وكذا هناك ثوب طفل منسوج من الصوف الأسود إلى مستوى الكتفين، حيث يحلى بنسيج ملون يغلب عليه اللون الأحمر. ويقول دليل المتحف «علي علية عمار» إن هذا الثوب قادم من مصر ويعود إلى القرن العاشر الميلادي، ويفيد بحدوث تبادل تجاري بين وادي النيل وتونس.

إلا أن أكثر ما يلفت النظر في هذه القاعة قطعتان نادرتان. الأولى عبارة عن تمثال من البرونز لنعجة بعنق طويل، وعلى صدرها قلادة على هيئة هلال. وتضفي النسب غير الواقعية بين الأرجل وجسم الحيوان ورقبته وعنقه على هذه القطعة جمالية خاصة. ومع هذه القيمة الفنية فإن التمثال له

استخدامه النفعي، حيث كان يُستعمل كوعاء يزود بالماء بواسطة أنبوب عند البطن ليخرج من الفم. ويعود تاريخ هذه القطعة إلى ما بين القرنين العاشر والحادي عشر الميلاديين. وقد جرى اكتشافها في منطقة «الوطن القبلي». أما القطعة النادرة الثانية فهي مثار استغراب ودهشة في سياق المعتقدات الإسلامية المحافظة. وتسمى لوحة الأمير والخمر والطرب. وهي عبارة عن لوح من الرخام عليه نحت بارز يصور جلسة طرب من العصر الفاطمي. ويظهر الأمير وقد ضم إلى صدره كأسا من الخمر، وإلى يساره عازف ناي. وتعود هذه القطعة إلى القرن العاشر الميلادي. وهي من منطقة المهدية الساحلية. وعلاوة على هاتين القطعتين اللافتتين للانتباه ثمة مجموعات نقود ذهبية وفضية وحلي للنساء. فضلا على أطباق فخار عليها رسوم تجسد البشر. ولا يمكن لزوار قاعة المهدية هذه إلا أن يتوقفوا عند «المصحف الأزرق»، وهو قطعة أثرية فريدة تتكون من رق أزرق اللون مكتوب عليه بحروف ذهبية بخط كوفي جميل. ويعود «المصحف الأزرق» إلى نهاية القرن التاسع الميلادي. وكان في الأصل من مقتنيات جامع القيروان الذي أسسه «عقبة بن نافع» عندما فتح أفريقية (تونس لاحقا).

ولا يخلو المتحف من قاعة مخصصة لتراث اليهود في تونس. وتتوسطها توراة من جزيرة «جربة» مكتوبة بخط مذهب. وتعود إلى القرن السابع عشر الميلادي. وتم العثور عليها ونقلها من كنيس «الغريبة» بالجزيرة.

الإرهاب بصمات

زائر المتحف في الأيام القليلة، بعد الهجوم الارهابي في 18 مارس الماضي، يلاحظ آثار الرصاص واضحة على الجدران البيضاء الداخلية في الدور الأعلى من جزء التوسعة الجديد. ولقد توجهنا بسؤال عن حجم الأضرار التي لحقت بالمعروضات الأثرية إلى محافظ المتحف الدكتور «موسى» فأجاب: «لم يؤثر الهجوم على المعروضات بشكل كبير؛ لأن الإرهابيين استهدفوا السائحين بالأساس وليس القطع الأثرية».

ولما طلبنا منه حصر الإصابات في هذا التراث الانساني والوطني بدقة حددها في ثلاثة مواضع تعود كلها إلى العصر الروماني. تنتسب كلها أيضا إلى القرن الثالث الميلادي. الأولى في لوحة فسيفساء إهداء سر صناعة الخمر من العنب من الإله «ديونيسيوس» (باخوس) إلى «الملك إيكاريوس»، حيث أصابها ثقب يبلغ قطره نحو 20 سنتيمترا مربعا. وقد شرعت إدارة المتحف في ترميمه على الفور. والثاني تمثال برونزي لباخوس أيضا اخترقت رصاصة الصندوق الزجاجي الذي يحميه ومرت به فأحدثت خدشا واضحا خضع للترميم أيضا. أما الثالث فهو خدش بسيط في منحوتة من الجص تدعى «النساء الرياضيات» تعود إلى العصر نفسه.



لوح حجري بثلاثة مستويات للاله ساتورن

وبعيدا عن «باردو» في حي القصبة بالعاصمة، حيث مقر الحكومة، حينما جلسنا إلى وزيرة الثقافة «لطيفة لأخضر»، وسألنا: هل سيتم الاحتفاظ ببعض آثار الهجوم على جدران المتحف لإنعاش الذاكرة بهذا الحدث الجلل؟ فأجابت قائلة: «أنا أرى شخصيا أن نفعل هذا لأن الهجوم أصبح جزءا من ذاكرة هذا المتحف، وإن كانت ذكراه مؤسفة. وكي نقول لزائريه مستقبلا: ها هي آثار هؤلاء الذين لا يسعون إلا إلى القتل والتدمير، ونحن في فترة بناء لبلادنا».

وزيرة الثقافة اعتبرت أن شهرة متحف «باردو» لم تصل إلى ما بلغته بعد الهجوم الإرهابي. وأبلغتنا بأنها ستسعى مع جمعيات أهلية معنية بالثقافة وفنانين إلى استثمار هذه الشهرة. وهكذا ينقلب السحر على الساحر بتنشيط الإقبال على زيارة المتحف، والتعريف بمقتنياته الأثرية الفنية، وجعله نقطة جذب لأنشطة ثقافية وفنية. لكن أحدا لا يعرف تماما هل تضمن هذه الشهرة المرتبطة بحادث أليم ليس له صلة بالفن والآثار تدفق المزيد من الزوار؟ وما علمناه من محافظ المتحف الحالي هو أن انخفاضا طرأ على أعداد زوار متحف «باردو» منذ ثورة 14 يناير 2011. قال: «كان المتوسط قبلها نحو 600 ألف في العام الواحد، انخفض إلى 200 ألف». وأضاف: «معظم الزوار الأجانب من الفرنسيين والإيطاليين ومواطني أوروبا الشرقية... أما أبناء البلد فمعظم زياراتهم تأتي في سياق رحلات جماعية لطلبة المدارس».

وعندما زرنا المتحف بعد أيام محدودة من الهجوم الإرهابي، كان في إمكاننا هذه المرة أن نلاحظ لوحة رخام تذكارية تستقبل الزائرين إلى يسار بابه الزجاجي الوسيع تحمل أسماء وجنسيات ضحايا الهجوم. وإلى أسفلها بضع باقات من الورود الحمراء بدأت تذبل، كأنها جرح يندمل.



بيت العماد من الفترة البيزنطية



توراة جزيرة جربة

يدرِّس الموسيقى لـ 50 مليون طفل ويعمل سفيرًا للنوايا الحسنة

الصيني لانج لانج .. أشهر عازفي البيانو في العالم



يعد لانج لانج أشهر عازفي البيانو في العالم، وقد حقق شهرة دولية في مرحلة المراهقة، وساعدته قدرته على التعبير، وسحره الخاص، على أن يصبح واحدا من أشهر عازفي البيانو في القرن الحادي والعشرين. في العام 2009 نشر لانج لانج كتابا يروي فيه سيرته الذاتية بعنوان «رحلة الألف ميل: قصة حياتي». أيضا يلعب لانج لانج دورا مهما في اليونيسيف كسفير للنوايا الحسنة، إلى جانب مشاركته في مؤسسة موسيقية لدعم تعليم الموسيقى للشباب في الصين، واليوم يدرس نحو 50 مليون طفل الموسيقى في الصين، من بينهم 36 مليونا على آلة البيانو. والآن مع بلوغ لانج لانج 33 عاما، شارك في العزف مع أشهر فرق الأوركسترا في العالم، من بينها أوركسترا برلين وأوركسترا فيينا.

ترجمة: نهى حامد محمود

جمهورية مصر العربية



ولد لانج لانج في 14 يونيو 1982 بمدينة شنيانج في الصين، وهي مدينة صناعية تقع في شمال شرق بكين. تزوج والداه في نهاية الثورة الثقافية في الصين. كان والده يعزف على آلة الكمان الصينية ذات الوترين erhu، في الفرقة الموسيقية التابعة لسلاح الطيران في شنيانج، ووالدته كانت عاملة هاتف. يقول لانج لانج: «كان الناس قد بدأوا التواصل مع الغرب، وأصبح البيانو آلة مهمة. دائما كانت أمي تريد أن تصبح عازفة، وكان والدي يعزف في أوركسترا سلاح الطيران، قبل أن تنخفض ميزانية الجيش، بعدها أصبح والدي شرطيا. اشترى والداي آلة بيانو قبل أن أولد، كلفتهما نصف راتبهما السنوي».

ولد لانج لانج في أثناء تطبيق سياسة الطفل الواحد المتبعة في الصين، فأصبح محل اهتمام والديه الوحيد. حين كان عمر لانج لانج عامين، شاهد فيلم كارتون لتوم وجيري سمع فيه الرابسودية المجرية رقم 2 لفرانز ليست. على حد قول لانج لانج، تعرفه على الموسيقى الغربية في هذا الوقت هو ما حفزه على تعلم البيانو. علمه والده العزف على البيانو في سن الثالثة، وفي سن الرابعة تلقى دروسه الأولى مع سيدة تدعى «جو يا فن». تعلمت جو يا فن الموسيقى الكلاسيكية لباخ وموتسارت، ويقول عنها لانج لانج: «كانت مُدرسة رائعة في تعليمي أصول الموسيقى. والجدير بالذكر أنه في الصين لم يحسن كثير من المدرسين عزف موسيقى باخ. وعلى الأرجح تعد هي أفضل مُدرسة لموسيقى باخ في الصين». كان هذا جزءا من تراث الثورة الثقافية، فيوضح: «تلقى كثير من المدرسين تدريبهم في الاتحاد السوفييتي، حيث تعلموا عزف الموسيقى الروسية».

حين كان لانج لانج في الخامسة، ابتكر عالما خاصا به كانت تعيش فيه شخصيات مثل موتسارت وباخ وشخصية صان واكونج بطل رواية صينية كلاسيكية بعنوان «رحلة إلى الغرب»، وعن هذا يقول لانج لانج: «حين شاهدت إلفيس بريسلي يقدم عرضا في التلفزيون فكرت في فرانز ليست. كان لِيست نجم روك – كان جامحا، وكانت النساء يفقدن الوعي عند إقدامه. في خيالي كان يتسابق على الدراجات البخارية، ويقود الطيارات أسرع من الضوء. في رأيي كان يمكن أن ينسجم ليست وصان واكونج معا».

وعندما كان عمر لانج لانج تسع سنوات، قرر والده أن يجعل منه عازف البيانو الأول في الصين، لذا تخلى عن وظيفته كشرطي، وأخذ ابنه للعيش في بكين، حيث خطط لأن يلحقه بكونسرفاتوار بكين المركزي للموسيقى. لم يصحب معه زوجته التي اضطرت إلى العمل حتى تتمكن من إرسال 150 دولارا شهريا لزوجها وابنها لتحمل نفقات تعليمه الموسيقى. وإذا كان والده صارما في السابق، فسرعان ما أصبح أكثر صرامة. في بكين، استأجر والد لانج لانج غرفة في حي فقير، حيث كانت خمس عائلات تتشارك حماما واحدا. كان أثاث غرفتهما يتكون من آلة البيانو وسرير مكون من دورين. كانت الغرفة باردة جدا، حتى أن والده كان يصعد إلى الفراش قبل ابنه ليدفئه له.

يوضح لانج لانج: «ترك والدي وظيفته كشرطي وذهبنا إلى بكين. لم تأت أمي معنا، أرادت أن تعمل لكسب المال لنا. قبل عشرين عاما كانت القطارات من شنيانج إلى بكين بطيئة، واستغرق السفر يوما كاملا، وأحيانا يوما وليلة. وبما أنه كان علينا ادخار المال، لم تتمكن أمي من زيارتنا دائما. افتقدتها حقا. كانت فترة عسيرة. لم أشأ أن أترك بلدي حيث يوجد أصدقائي وأقاربي ووالدتي وشقتنا الصغيرة».

ويتذكر لانج لانج: «استأجرنا أرخص شقة في منطقة فقيرة. كانت الجدران رقيقة - تقريبا مثل الورق - وكان الجيران يشعرون بالضيق لأنني كنت أتمرن على العزف في الساعة الخامسة فجرا. كانوا يطرقون بشدة على باب غرفتنا، وكنت أشعر بالرعب».

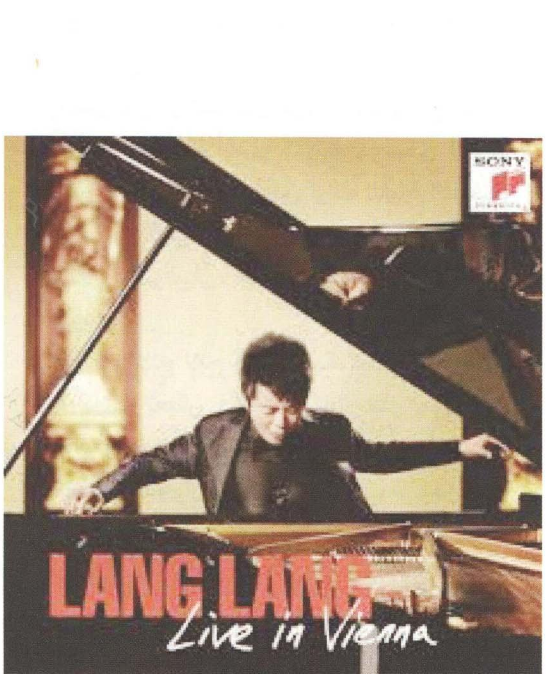
في بكين كان والد لانج لانج أبا وأما لابنه. يقول لانج لانج: «لم يكن أبي يحب طهو الطعام أو غسل الملابس، لأن أمي كانت دائما تقوم بهذه الأعمال. لم نتمكن من فعل شيء لأننا لم نملك سوى راتب أمي، وكان علينا دفع ثمن دروس البيانو المرتفعة مرة في الأسبوع، وإذا كانت هناك مسابقة كان علي المشاركة بها، كنا ندفع أجر درسين في الأسبوع. كان الأمر شاقا بالفعل. أصبح والدي صارما وغريب الأطوار. في الصباح كنت أتمرن لمدة ساعة، وبعد المدرسة كنت أتمرن لفترة ما بعد الظهيرة حتى أول المساء، ثم أقوم بعمل واجباتي المدرسية. كنت أتمرن لـ 65 في المائة من الوقت. كنت أنا ووالدي نتجادل طوال الوقت على طريقة عزف عمل ما. كانت شخصيته قوية، وكانت شخصيتي قوية أيضا، لذا كنا دائما نتشاجر. أحيانا كان يضربني، ليس بعنف، فكان يحاول إخافتي فقط. وكان يصيح بصوت عال أيضا».

كان لانج لانج يتلقى دروسا خصوصية من معلمة أطلق عليها بروفيسور أنجري (غاضبة) على أمل الدخول في مسابقة يشارك فيها 2000 طالب للفوز بـ 12 مكانا فقط في الكونسرفاتوار. لسوء حظه تأخر عن حضور الدرس فطردته المعلمة من الفصل. وكما يتذكر لانج لانج: «لسبب ما لم تكن بروفيسور أنجري تحبني، ودائما تسببت في معاناتي. في أحد الأيام قالت لي إنني لا أملك الموهبة، وإنني يجب ألا أعزف على البيانو، وعليَّ العودة إلى بلدي. طردتني قبل حتى أن أتمكن من الالتحاق بالكونسرفاتوار». حين سمع والده بطرده من الكونسرفاتوار، طلب منه الانتحار. يقول لانج لانج بهدوء: «من الصعب الحديث عن الأمر. والدي فقد عقله تماما، وقال لي: أنت لا تستحق أن تعيش بعد اليوم... لقد دمرت كل شيء». أعطى الأب لابنه زجاجة فيها حبوب دواء وأخبره بأن يبتلعها وصرخ قائلا: «اقفز من الشرفة ومت». كان والده يعتبر انتحاره أفضل من أن يلحق العار بأسرته.



يقول لانج لانج: «فقدت عقلي بالكامل أيضا، كنت أطرق بيدي على الجدار محاولا أن أمنع نفسي من أن أصبح عازف بيانو بتدمير يديَّ. كرهت كل شيء: والدي والبيانو ونفسي. فقدت صوابي أيضا. لكن بطريقة ما توقفنا عن الشجار. خرج والدي أو أنا جريت بعيدا عنه، لا أذكر، لكن بشكل ما توقفنا عن الشجار. بعد ذلك لم أشأ أن أعزف البيانو بعد هذا الموقف. قلت لأبي: حسنا فلنعد للوطن». لكنهما لم يعودا إلى شينيانج على الأرجح، حتى لا يتسبب ذلك في شعورهما بالخزي. ويقول لانج لانج: «لثلاثة أشهر، لم أقترب من البيانو». ثم في أحد الأيام في المدرسة، ألح زملاء لانج لانج عليه ليعزف موتسارت. ويقول ضاحكا: «طلبوا مني العزف، ورفضت قائلا: إنني لم أعد أعزف. ثم صفقوا وصفقوا وأعطوني نوتة وأجبروني على العزف. بدأت العزف وأدركت أني أحب العزف. لذا عدت للمنزل وأخبرت والدي: أحضر لي مدرسة أخرى، أود العزف مرة أخرى».

لذا بدأ لانج لانج في التدريب بشكل مكثف لمدة 19 شهرا حتى يتمكن من الالتحاق بالكونسرفاتوار. وأخيرا حين بلغ العاشرة، حصل على منحة دراسية في الكونسرفاتوار، كان لانج جورين يتنصت على دروس الطلاب الآخرين، ويجمع المعلومات التي ينقلها لابنه. يقول لانج لانج: «أصبح والدي عميلي السري. كان يرتدي معطف الشرطي ويحتال ليدخل الكونسرفاتوار، حيث لم يكن مسموحا بدخول الآباء. هناك كان يتأكد من جدول المحاضرات ليرى



من يلقي درسا موسيقيا مهما، حتى يتسلل إليه. وإذا أمسك به حارس الأمن واقتاده إلى الخارج، كان يتلكأ في الممر ويدخل الغرفة مرة أخرى، بعد أن ينصرف الحارس. وإذا طرد مرة ثانية، كان يقف خارج الفصل، ويضع أذنه على الباب ليسمع الموسيقى والشرح. كان يفعل الشيء نفسه حين كان أحد المدرسين المرموقين يعطون درسا خصوصيا. في المساء كان ينقل لي ما عرفه، وكان ما يقوله دائما له فائدة لي».

في العام 1994 حصل لانج لانج على المركز الأول لأدائه الفني الرائع في المسابقة الدولية الرابعة للعازفين الشباب في ألمانيا. وفي العام 1995 فاز بالمركز الأول في «مسابقة تشايكوفسكي الدولية» للموسيقيين الشباب في اليابان، حيث قدم كونشرتو البيانو الثاني لشوبان بمصاحبة أوركسترا موسكو الفيلهارموني. وفي العام 1996، ظهر لانج لانج كعازف صولو في الحفل الافتتاحي لأوركسترا الصين السيمفوني القومي، والذي أذيع في تلفزيون الصين.

في العام 1997، غادر لانج لانج الصين متوجها إلى الولايات المتحدة، حيث التحق بمعهد كيرتس للموسيقى في فيلادلفيا، حيث حصل على منحة دراسية. يقول لانج لانج: «حين أتينا إلى أمريكا، لاحظ والدي أن النظام الأمريكي متراخ بشكل كبير. في هذا الوقت قال إنه مازال يؤمن بالأسلوب الصيني في التعليم. لكن حين التقينا بموسيقيين مختلفين من دول مختلفة، تغير رأيه. كان عمره 58 عاما، وتغيرت شخصيته بالكامل، ولم يعد يدفعني بعد الآن». للخمس سنوات التالية درس لانج لانج مع عازف البيانو جاري جرافمان، رئيس معهد كيرتس. كانت سرعة تطور لانج لانج مذهلة. وفي العام 1998، ظهر أول مرة في أمريكا، حيث عزف بمصاحبة أوركسترا بالتيمور السيمفوني.

مشواره الفني

قدم لانج لانج حفلات رسيتال وحفلات موسيقية في العديد من الدول الكبرى، وكان أول عازف بيانو صيني تعينه أوركسترا برلين الفيلهارموني وأوركسترا فيينا الفيلهارموني وبعض فرق الأوركسترا الأمريكية المهمة. وقال عنه أحد النقاد الموسيقيين في مجلة شيكاجو تريبيون إنه «أكبر وأكثر موهبة فنية شابة مثيرة صادفتها منذ سنوات كثيرة من حضوري حفلات رسيتال البيانو». امتدح النقاد والعازفون لانج لانج في كل أنحاء العالم، وقال عنه المايسترو لينج: «لانج لانج متميز بسبب إجادته التامة للعزف على آلة البيانو. فهو يملك البراعة والقدرة على التواصل». وعلق برنامج مورنينج إديشان في الإذاعة المحلية «قهر لانج لانج عالم الموسيقى الكلاسيكية بتكنيكه المبهر وسحره». ودائما نلاحظ أن لانج لانج حقق أمرين في آنٍ واحد: الموهبة

وفكرة النجم، وهي ظاهرة لخصتها إيما بومفريت الصحافية في «التايمز» حين كتبت: «لا يمكنني أن أفكر في أي فنان كلاسيكي آخر حقق شهرة لانج لانج الواسعة».

كان أسلوب لانج لانج في العزف مثيرا للجدل، حين ظهر على ساحة الموسيقى الكلاسيكية في العام 1999، حيث وصفه البعض بأنه يفتقر إلى النضج، لكنهم اعترفوا بأنه قادر على «أسر الجماهير بأسلوبه الاستعراضي الشبابي». ووصفه عازف البيانو الأمريكي هيربي هانكوك بأنه: «حين تسمعه يعزف لا يتوقف عن تحريك مشاعرك».

في العام 1999، في مهرجان رافينيا في هايلاند بارك، حل لانج لانج محل العازف أندريه واتس، حيث عزف أمام جمهور من 17000 شخص. واستقبله النقاد بحماس شديد لأدائه كونشرتو البيانو الأول لتشايكوفسكي بمصاحبة أوركسترا شيكاجو السيمفوني، وكان من بين أعضاء الأوركسترا المايسترو كريستوف إشينباخ، وعازف الكمان إيزاك ستيرن، وأصبح شهيرا بين عشية وضحاها. مد المدير الموسيقي للمهرجان الحفل، وطلبوا منه عزف «تنويعات جولدبرج» لباخ من الذاكرة، في حفل رسيتال خاص بدأ بعد الساعة الثانية ليلا.

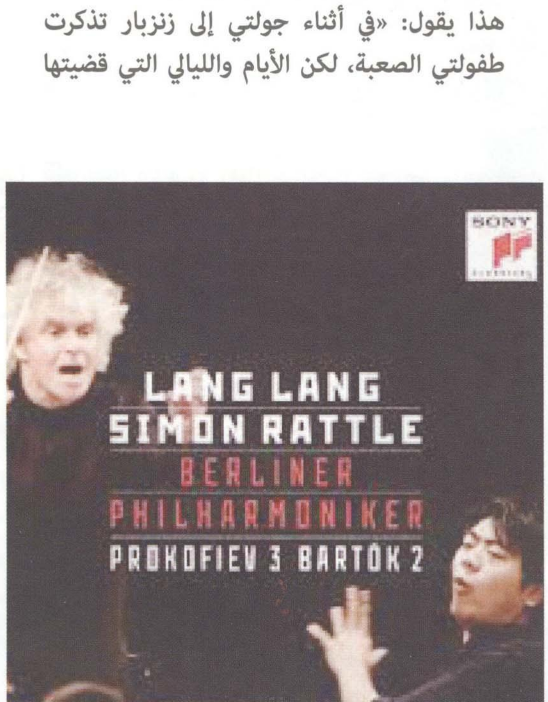
في العام 2001 قدم لانج لانج حفلا في قاعة كارنيجي بمصاحبة أوركسترا بالتيمور السيمفوني. أيضا في ذلك العام قام بجولة فنية في الصين، حيث عزف أمام عدة آلاف شخص بمصاحبة أوركسترا فيلادلفيا في جولة للاحتفال بالذكرى المئوية على تأسيسها. في العام نفسه، ظهر أول مرة في حفل الـ «بي بي سي»، وكتب عنه أحد النقاد في صحيفة التايمز البريطانية: «حقق لانج لانج نجاحا ساحقا في قاعة رويال ألبرت». في العام 2002 فاز بجائزة ليونارد برنشتيان للموهبة الموسيقية الفريدة. وفي العام 2003 عاد إلى المشاركة في حفلات الـ «بي بي سي»، حيث قدم حفلا موسيقيا مع المايسترو ليونارد سلاتكين. في العام 2004 أصبح أول عازف بيانو صيني يؤدي بمصاحبة أوركسترا برلين الفيلهارموني. وكتبت عنه صحيفة برلين: «لانج لانج عازف رائع لمسته الفنية دائما في خدمة الموسيقى».

ظهر لانج لانج كعازف صولو في فيلم The Painted Veil في العام 2006 المقتبس عن رواية لسومرست موم، وشارك في بطولته إدوارد نورتن وناعومي واتس، وحصل على جائزة الكرة الذهبية لأفضل موسيقى تصويرية. كما صدر له ألبومه الذي قدم فيه كونشرتو البيانو رقم 1 وكونشرتو البيانو رقم 4 لبيتهوفن بمصاحبة أوركسترا باريس.

شارك لانج لانج في حفل افتتاح الألعاب الأولمبية في ميونخ احتفالا بكأس العالم للفيفا 2006. وفي يوليو 2007 عزف في حفل بتياترو ديل سينزيو في إيطاليا استضافه المطرب الشهير أندريا بوتشيلي. قدم في هذا الحفل الرابسودية المجرية لفرانز



ليست. في ديسمبر 2007 عزف لانج لانج في حفل توزيع جوائز نوبل في ستوكهولم، وعزف في الحفل الموسيقي الذي أذيع في الليلة السابقة للمباراة الأخيرة لنهائيات كأس اليورو 2008، عزف لانج لانج بمصاحبة أوركسترا فيينا الفيلهارموني أمام قصر شونبران. في العام 2008 حضر مليار مشاهد حفل افتتاح الألعاب الأولمبية المقامة في بكين، حيث كان يروج للأولمبياد كرمز للشباب ومستقبل الصين. في فبراير 2008، عزف لانج لانج بمصاحبة عازف الجاز هيربي هانكوك في الحفل الخمسين لتوزيع جوائز جرامي، حيث عزف «رابسودي إن بلو» للمؤلف الموسيقي الأمريكي جورج جرشوين. في أبريل 2008 قدم العرض الأول لكونشرتو البيانو الأول للمؤلف الموسيقي الصيني تان دان، بعنوان «النار». في ديسمبر 2008 شارك لانج لانج مع جوجل ويوتيوب في مشروع أوركسترا يوتيوب السيمفوني. وواصل هانكوك ولانج لانج التعاون مع جولة حول العالم في صيف العام 2009. وفي العام نفسه عزف لانج لانج في حفل تقديم جائزة نوبل للسلام للرئيس الأمريكي باراك أوباما. أيضا في العام نفسه، قدم لانج لانج حفلا في قاعة كارنيجي، عزف فيه بمصاحبة الطفل الموهوب مارك يو البالغ 11 عاما، والقادم من كاليفورنيا، وكان هذا ظهوره الأول في قاعة كارنيجي. في العام 2009، ذكر اسم لانج لانج في قائمة أهم 100 شخص مؤثر في العالم في مجلة تايم. اليوم أصبح لانج لانج سفيرا للنوايا الحسنة، حيث يعمل مع اليونيسف. وعن هذا يقول: «في أثناء جولتي إلى زنزبار تذكرت طفولتي الصعبة، لكن الأيام والليالي التي قضيتها



في أفريقيا جعلتني أدرك معنى المصاعب التي صادفتها، وأوضحت لي أمورا كثيرة. ومازلت أذكر ما قاله لي كوفي أنان الأمين العام السابق للأمم المتحدة في نيويورك قبل سفري لأفريقيا: لانج لانج، مسؤوليتك كفنان تتجاوز الموسيقى، فلا بد أن يخدم فنك الشعوب والسلام».

في العام 2010، ظهر في مهرجان الصين في قاعة كارنيجي، وعزف بمصاحبة أوركسترا نيويورك الفيلهارموني في عشية عيد الميلاد في قاعة أفيري فيشر. في العام 2011، افتتح الليلة الأخيرة من حفل الـ «بي بي سي» المقام في قاعة رويال ألبرت، حيث عزف بمصاحبة أوركسترا الـ «بي بي سي» السيمفوني. قدم كونشرتو البيانو الأول لليست والجراند بولينيز لشوبان.

في الحفل المقام في البيت الأبيض على شرف رئيس الصين السابق هو جينتاو في يناير 2011، كان أحد الألحان التي عزفها لانج لانج أغنية من فيلم «معركة في جبل شانجلينج»، وهو فيلم مناهض للسياسة الأمريكية، وتدور أحداثه حول الحرب الكورية. برغم شعبية اللحن وفقدانه لمعناه السياسي والتاريخي في الصين، فسر البعض أنه إهانة للولايات المتحدة. استجابة لهذا الجدل أنكر لانج لانج أنه يقصد به إهانة الولايات المتحدة. وقال: «اخترت هذه الأغنية لأنها كانت مفضلة لي في طفولتي. لم أخترها لسبب آخر عدا جمال لحنها».

في العام 2012، عزف الرابسودية المجرية رقم 6 لليست و«رابسودي إن بلو» لجورج جيرشوين في قاعة كوين دياموند في قصر باكنجهام. في يناير 2014 تعاون مع فريق ميتاليكا في حفل توزيع جوائز الجرامي، حيث قدموا أغنيتهم الكلاسيكية ضد الحرب بعنوان «واحد».

أشهر ألبومات لانج لانج

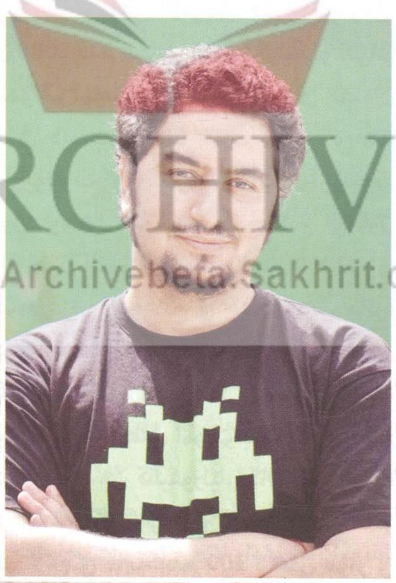
- بيتهوفن: ثلاثيات البيانو، 2001.
- رخمانينوف: كونشرتو البيانو رقم 3، دراسات سكريابين، 2002.
- تشايكوفسكي، مندلسون: أعمال كونشرتو البيانو الأولى، 2003.
- لانج لانج مباشرة من قاعة كارنيجي، 2004.
- رخمانينوف: كونشرتو البيانو رقم 2، رابسودية بجانيني، 2005.
- بيتهوفن: كونشرتو البيانو رقم 1 ورقم 4، 2008.
- سحر لانج لانج، 2008.
- تشايكوفسكي/ رخمانينوف: ثلاثيات البيانو، 2009.
- لانج لانج مباشرة من فيينا، 2010.
- ليست: بطلي للبيانو، 2011.
- ألبوم شوبان، 2012.
- ألبوم موتسارت، 2014.

دورته الـ 24 أقيمت بمدينة واغادوغو عاصمة بوركينافاسو وشارك فيها 133 فيلما

تألق السينما المغربية في المهرجان الأفريقي للسينما

تألقت السينما المغربية، خلال الدورة الـ 24 للمهرجان الأفريقي للسينما والتلفزيون المسمى اختصارا مهرجان «فيسباكو»، التي اختتمت نهاية الاسبوع الأول من شهر مارس الماضي، بعاصمة بوركينافاسو واغادوغو، وذلك من خلال ظفرها بخمس جوائز قيمة، أرفعها جائزة «المهر الذهبي لينينغا»، وهي الجائزة الكبرى للمهرجان. وفاز بالجائزة الكبرى، لهذه التظاهرة السينما العالمية التي أقيمت تحت شعار «السينما الأفريقية.. الإنتاج والتوزيع في العصر الرقمي»، ضمن مسابقة الأفلام الطويلة، فيلم «حمى» لمخرجه هشام عيوش، وقيمتها 20 مليون فرنك أفريقي، حيث تسلمها من يد الرئيس البوركينابي ميشيل كافاندو.

المصطفى الصوفي
ناقد - المغرب



المخرج هشام العسري



فيلم «هم الكلاب»



كما حظي المغرب خلال هذا الكرنفال السينمائي الأفريقي الكبير، الذي حضرته مصر ضيف شرف، بجائزة أحسن تصوير سينمائي، والتي عادت للمصور علي بنجلون لتألقه في فيلم «هم الكلاب» لمخرجه هشام العسري، فضلا عن جائزة المهر الذهبي الكبرى ضمن مسابقة الأفلام القصيرة، والتي عادت للمخرج عبدالإله الجوهري عن فيلمه «ماء ودم»، وهو ثالث أفلام الجوهري بعد فيلميه «كليك ودكليك» و«الراقصة»، والذي يحكي قصة فنان مشهور يمتهن الرقص، على الطريقة النسائية، بساحة جامع الفنا بمدينة مراكش التاريخية، والتي صنفتها منظمة «اليونسكو» أخيرا تاريخا إنسانيا وتراثا عالميا. كما فاز المغرب أيضا، بجائزة المهر الفضي في المسابقة نفسها، وجائزة أحسن فيلم روائي في صنف السينما المخصصة للمدارس.

«الحمى» تتفوق على «تمبكتو»

وبفوز فيلم هشام عيوش «حمى»، في هذه التظاهرة السينمائية العالمية والأكبر على الصعيد الأفريقي، ومن ورائها يأتي مهرجان السينما الأفريقية بمدينة خريبكة المغربية، تكون السينما المغربية قد تفوقت إلى حد ما على العديد من تجارب السينما الأفريقية الرائدة الأخرى، والتي برزت خلال السنوات الأخيرة.

وقد تفوق الفيلم الفائز على أفلام مهمة، ومؤثرة تألقت في الآونة الأخيرة، في العديد من المحافل والمهرجانات الدولية، ومن أبرزها فيلم «تمبكتو» لمخرجه الموريتاني عبدالرحمن سيساكو، بعد فوزه بجائزة أفضل فيلم، وأحسن مخرج وملخص فيلم بجائزة سيزار في دورتها الأربعين، كما رشح «تمبكتو» أخيرا للظفر بجائزة الأوسكار لأفضل فيلم بلغة أجنبية خلال حفل توزيع جوائز الأوسكار في دورته الـ 87، واختير أيضا للتنافس على جائزة السعفة الذهبية في المسابقة الرسمية لمهرجان كان الفرنسي في دورته الأخيرة.

ويتمحور شريط عيوش، الذي كتبه كل من شقيقه نبيل عيوش، صاحب فيلمه الرائع «علي زاوا»، والذي كان قد فاز بالجائزة نفسها خلال المهرجان نفسه في العام 2001، فضلا عن عبدالحفيظ بنعثمان وعائشة اليعقوبي، حول قضية اجتماعية، متشعبة، ترتبط، في العميق الاصول والهوية، والاندماج، واختلاف رؤى الأجيال وتعاقبها وأحلامها، بين الابن والجد، وغيرها، حيث كل واحد، من هؤلاء يعبر بلغة سينمائية لا تخلو من دلالات سيميائية عن أفكار المخرج وتطلعاته، الذي حاول قدر الإمكان، تطبيقها فنيا، وفي قالب سينمائي فرجوي خفيف، بحثا عن متعة السينما، وخلق آفاق جمالية تحاور الأنا والآخر، وتشاكس، فلسفة المجتمع في ديار الغربة، والحنين الى الوطن، مهما بعدت المسافات.



عبدالاله الجوهري مخرج فيلم «ماء ودم»

حرقة وانقسامات في الهوية

اختار المخرج المغربي وهو من مواليد العاصمة الفرنسية باريس، العام 1976، مسقط رأسه، عاصمة الأنوار، لتصوير فيلمه، وهو الذي خبر المدينة جيدا، كما خبر معاناة المهاجرين فيها، وما يميزها من تجاذبات مجتمعية قاسية، وهموم موجعة، وانقسامات في الهوية، والبحث عن موطئ قدم في الاندماج، فضلا عن أحلام مختلفة لفئات عمرية تعيش في مجتمع أوروبي معاصر.

في الفيلم البطل «بنجامان» ذو الـ 13 سنة، تتقاذفه الكثير من الأحاسيس الجريحة، هي جزء من هموم مجتمع أفريقي وعربي يعيش في ديار الغربة، حياة معقدة وقاسية، تبعده عن كوابيس تلاحقه كلقيط، خلالها يبحث عن أصوله وجذوره، وأبيه، بعد أن تم التخلي عنه في ظروف غامضة.

بطل الفيلم بالنسبة إلى لمخرج بطل إشكالي، في رواية بها شخوص عدميون حالمون وعاشقون، ويبحثون عن بصيص أمل في عاصمة النور، التي يكتنفها الغموض والقسوة وحرقة الأحلام المؤجلة، إنها قصة بطل تعيس للغاية يعيش في مجتمع تتقاذفه الكثير من الهواجس، بحثا عن ضفاف وردية موغلة في السكينة والانعتاق من ربقة حياة مريرة وتعيسة للغاية.

وبهذا يكون هشام عيوش، الذي درس فنون التصوير السينمائي بمدرسة «كوبلانس» بالعاصمة باريس، ومارس الكتابة السينمائية أيضا، فضلا عن إخراجه لعدد من الأفلام، قد برع في استمالة الجمهور ولجنة التحكيم إليه، في هذه التظاهرة السينمائية الأفريقية، حيث شكل فيلمه هذا بعد فيلمه «شقوق»، إضافة نوعية إلى رصيده السينمائي، والتزامه الفني والإبداعي، بتقديم أعمال متميزة، ذات بعد كوني وإنساني، وتوقع في الفيلم الفائز على قضايا اجتماعية عدة في أرض الغربة، تتعلق بالتفكك الأسري، والحياة خارج الشرعية الزوجية، وتجربة الاعتقال والسجن، ثم عيش البطل، جنبا إلى جنب إلى جوار والده ووالدته وجدته، ولكل واحد من هؤلاء الشخوص الفيلمية، إشراقة فنية متعددة، ومختلفة، برع المخرج في تقديمها للمتلقي كإشارات وعلامات سينمائية، متباينة.

مواجع وجراح قاسية

صورة العم المعاق، الذي أصيب في حادثة سير، في الفيلم المتوج، صورة حية عن حالة إنسانية ميؤوس منها، عاجزة، ومهمشة، أما شخصية الجد، فتجسد حالة إنسانية متعبة تحلم بالعودة إلى أرض الوطن، بعد سنوات من العيش في الغربة، وصورة الأب، تعكس صورة ذاك الرجل الذي فقد الثقة في كل شيء بعد أن تبددت أحلامه إلى غير رجعة، فيما الابن المتمرد عن عالمه وهويته، وإنسانيته، وهمومه، محموم بالعيش في عالم آخر غير العالم الذي هو فيه، إنه بطل إشكالي، لمهاجر أفريقي يغازل روح السعادة، في كل حركة من حركاته، عساه يتصالح مع ذاته ومع المجتمع، ويعيش عيشة الرفاق الحالمين العشاق بغد أفضل، بعيدا عن كل أشكال التطرف والعنف والحرب، ومن غير قيود، ومن غير التقيد بسلطة العادات والتقاليد.

هذا دون نسيان صورة المهاجر الأفريقي الآخر، والذي يتحدر من جنوب أفريقيا، الذي يعيش في بيت متنقل وضيع، حيث يجد الخلاص في الانتحار بطلقة من مسدس، كخيار أخير للتخلص من هموم الدنيا ورزايا القلب، التي تلاحقه طيلة ثلاثين سنة من العذاب والشقاوة والأحلام بعيدة المنال.

وبهذا يكون فيلم «حمى» لعيوش حالة سينمائية ساخنة، وحبة أسبرين إبداعية منعشة، فتحت للمتلقي في الدورة الـ 24 لمهرجان «فيسباكو»، عيون فرجة سينمائية رقيقة، ونقلت إليه بكل الحس الإبداعي والسياسي الجميل، واقعا إنسانيا لفئات عريضة من المهاجرين الأفارقة والعرب، في بلاد الغربة، حيث تشكل العاصمة الفرنسية واحدة من تلك الزوايا المظلمة، التي تخفي الكثير من المواجع والجراح القاسية التي تنخر الكثير من الأجناس والشعوب، برغم إطلالتها الضوئية المثيرة، وبالتالي استطاع المخرج في قالب سينمائي مبدع، رد الاعتبار للمواطن الأفريقي، بشكل غير مباشر، وذلك من خلال التركيز على المقومات الثقافية والتاريخية لأفريقيا، وتكريس روح الهوية، والعودة الى الأصول، حتى تبقى القارة الأفريقية قارة جميلة نبيلة وغنية، دون التفريط في هويتها وإنسانيتها، وما تكتنزه، من جماليات خارقة وتقريب الصورة بأدوات فنية خاصة، ما يساهم بشكل أو بآخر في ترسيخ روح الحوار والتواصل، وجعل السينما كأحد الأشكال الإبداعية الموحية، التي تنقر على أوجاع وهموم مشتركة، وتبحث عن حلول ممكنة وأجوبة لأسئلة معقدة للهوية والمواطنة والقيم الإنسانية والكونية.

«هم الكلاب» والفيسبوك

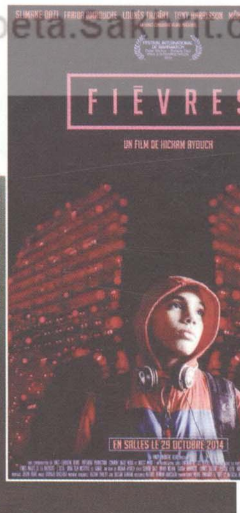
وبخصوص الفيلم الثاني الذي فاز بجائزة أحسن تصوير، خلال هذه التظاهرة الأفريقية التي اقيمت من 28 فبراير وحتى 7 مارس الماضي، وهو فيلم «هم الكلاب» لمخرجه هشام العسري، والذي توج بعدد من المهرجانات الدولية، ومن أبرزها فوزه بالجائزة الكبرى في الدورة العاشرة للمهرجان الدولي للفيلم عبر الصحراء بالمغرب، وبجائزة أحسن دور رجالي في مهرجان دبي السينمائي، فضلا عن مشاركته في مهرجانات دولية وعربية عديدة، أهمها مهرجان الأقصر للسينما الأفريقية وغيرها. ويبرز الفيلم بطريقة لا تخلو من تشويق سينمائي ممتع، الدور الذي تمارسه وسائل الاتصال الحديثة في التنوير، والمساهمة الكبيرة في كسب رهانات مختلف الأحداث الكبرى التي يشهدها العالم. الأمر هنا يتعلق ببطل حسن بادية، الذي يعيش وضعا لا يحسد عليه، في ظل انتشار وسائل الاتصال التقليدية والتي عملت بشكل كبير على تبليد وتخدير الشعوب في الدفاع عن حقوقها، واستشرافها للمستقبل من أجل غد أفضل، حيث عمد المخرج العسري إلى طرح إشكالية التباين بين وسائل اتصال حديثة وأخرى قديمة والمقارنة بينهما، لتغيير النظرة إلى العالم، وذلك من خلال حدثين تاريخيين في المغرب، ما سمي بـ «انتفاضة الخبز» في بداية الثمانينيات من القرن الماضي، التي تعرض فيها البطل للاعتقال ليفرج عنه بعد 30 سنة، والذي سيتزامن مع حراك شعبي جديد، أطلق عليه اسم الربيع العربي، وكيف ساهمت وسائل التواصل الاجتماعي الحديثة في بلورة رؤية جديدة للعالم من أجل الاحتجاج وتحسين الأوضاع.

«ماء ودم».. طقوس وعادات

أما الجائزة الثالثة المهمة ضمن هذا المهرجان فهي الجائزة الكبرى للفيلم القصير، وهي المرة الأولى التي يتوج بها المغرب في صنف هذه المسابقة، وتهم فيلم «ماء ودم» للمخرج عبدالإله الجوهري الذي يكرس تيمته الفيلمية لقضايا ذات بعد روحي وتراثي في تاريخ المجتمع المغربي، الأمر هنا يتعلق بطقوس الماء والدم في المنجز الشعبي والتراثي والثقافي المغربي، وذلك من خلال أشكال ومظاهر اجتماعية ترتبط بتقاليد وطقوس الماء كرمز للحياة والطهر، والدم، الذي يدل على عوالم شعبية وغرائبية أخرى كدم الختان ودم العروس في ليلة عرسها، فضلا عن دماء أخرى لها فيض علامات ودلالات. فيلم الجوهري، الذي أنتجته شركة «دعاء للإنتاج» صور بمسقط رأسه مدينة فاس العاصمة العلمية للمغرب، والحاصل على دعم من المركز السينمائي المغربي بقيمه تزيد على عشرين ألف دولار، رسم سينمائي لعادات وتقاليد ودروب ورياضات المدينة التي توجد بها أقدم جامعة في العالم وهي جامعة القرويين، حيث أبدع السيناريست محمد أعريوس في ترجمة تلك الفضاءات إلى لغة سينمائية حية أبهرت المشاهدين وذلك من خلال أداء جيد لممثلين بارعين من أبرزهم الراحل محمد بسطاوي، ويونس ميكري والممثلة المقتدرة نعيمة المشرقي وناجي الجوهري ابن المخرج وغيرهم من الممثلين الذين جعلوا من هذا الفيلم القصير عملا إبداعيا كبيرا.

جائزة ابن بطوطة للسفر

يذكر أن المغرب توج بالجائزة الكبرى للمرة الرابعة في هذه التظاهرة السينمائية الأفريقية التي انطلقت منذ العام 1969، حيث كانت الأولى في العام 1973، وذلك من خلال فيلم «ألف يد ويد» لمخرجه سهيل بنبركة، والثانية كانت في العام 2001 عن فيلم «علي زاوا» للمخرج نبيل عيوش، فيما الثالثة كانت في العام 2011 بفيلم المخرج محمد مفتكر «البراق». وشارك في هذه الدورة، التي أقيمت بشراكة خاصة مع الخطوط الملكية المغربية (لارام)، التي أطلقت جائزة بالمناسبة وهي جائزة خاصة تعالج موضوع السفر باسم جائزة «ابن بطوطة»، 133 فيلما، من بينها 85 فيلما تنافست على جوائز المسابقة الرسمية، منها 20 فيلما روائيا طويلا، و22 فيلما قصيرا، و9 مسلسلات تلفزيونية، و15 من أفلام المدارس الأفريقية للسينما، فضلا عن 48 فيلما خصصت لفقرة سينما المهاجرين والبانوراما. كما شارك ايضا ضمن فعاليات الدورة عشرون فيلما وثائقيا، من أبرزها "حقل السلاحف» من المغرب، و«فراعنة مصر الجدد» من مصر، و«المعاناة هي مدرسة الحكمة» من الكاميرون، و«10949» من الجزائر، و«واجب الذاكرة» من مالي.





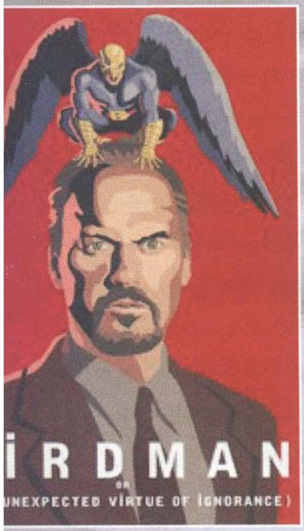
لقطة من فيلم «حمى» لهشام عيوش



المخرج هشام عيوش أثناء تسلمه الجائزة الكبرى

شارك فيه 4 كُتّاب وقادها المخرج المكسيكي آليخاندرو جونزاليس

تجربة مثيرة في كتابة سيناريو «بيردمان» تفوز بالأوسكار



جرت العادة على أن يقوم كاتب متخصص بكتابة سيناريو أيّ فيلم، وقد يشارك معه المخرج، بحكم أنه صاحب رؤية للفيلم ككلّ. لكن المخرج المكسيكي إنريتو آليخاندرو جونزاليس خرج عن دائرة الفردين إلى ثلاثة أفراد، مع فيلمه الرابع «بيوتيفول» (2010)، وسرعان ما تحوّل الأمر إلى فريق من أربعة أفراد، هو وثلاثة مساعدين، عملوا معا لمدة سنتين في فيلمه الخامس «بيردمان» (2014)، وهؤلاء الثلاثة هم:

– آلكسندر دينالاريس الابن: وهو كاتب مسرح تتضمن أعماله «حارس شخصي»، وفيلمه الثاني الموسيقي لجلوريا استيفان «على قدميك».

– آرماندو بو: مقره بيونيس آيريس بالأرجنتين، وهو صانع فيلم، كان مسؤولا عن فيلم «آلفيس الأخير»، وقد تعاون مع جونزاليس وجياكوبون في فيلم «بيوتيفول» الذي سبق أن رشّح للأوسكار.

– نيكولاس جياكوبون: روائي، أرجنتيني المولد أيضا، وهو من وضع فيلم «آلفيس الأخير»، وتعاون مع جونزاليس وبو في فيلم «بيوتيفول».

حوار: مايك فيلمنج الابن
ترجمة: حسين عيد – مصر

لقد حصد الفيلم جائزة أفضل سيناريو لكُتّابه الأربعة من جوائز الأوسكار لعام 2015. (إضافة إلى ثلاث جوائز أخرى، هي جائزة أفضل مخرج للمكسيكي آليخاندرو جونزاليس، وأفضل فيلم أجنبي، وأفضل مصوّر للمكسيكي إيمانويل لوبسكي).

وكان كثيرا بالنسبة إلى فيلم ميزانيته 16 مليون دولار، أن يعمل صانع الفيلم والكُتّاب الثلاثة والممثلون أيضا من أجل مبالغ زهيدة. وقد أجرى مايك فيلمنج مراسل وكالة «ديد لاين» حوارا مع هؤلاء الأربعة، في محاولة لاستقراء أبعاد تلك التجربة وذلك في سويت بفندق «حياه بارك»، وقد نشر الحوار بتاريخ 15 أكتوبر 2014.

كتب ثلاثة منكم سيناريو فيلم «بيوتيفول»، وهو فيلم مؤثر، غير هزلي، صنع في وقت طويل. أما فيلم «بيردمان»، الكوميديا السوداء، فقد منح الممثل مايكل كيتون فرصة الابتعاد عن تمثيل ماضيه كـ «بطل خارق». كيف أمكن لثلاثة منكم محاولة أن يقنعوا العالم بأنهم لم يكونوا الأكثر إحباطا على الإطلاق؟

جونزاليس: (يضحك) لقد بلغت الخمسين من عمري في العام الماضي، وتعلمت كثيرا من تجربتي الخاصة. تعلمت أن هناك طرقا للاقتراب من الحياة. أنك لن تستطيع أبدا تغيير الأحداث، لكن يمكنك تغيير أسلوب الاقتراب منها. والشيء الوحيد المهم بالنسبة إليّ، هو أن أكون صادقا بالنسبة إلى ظروفي وللسياق. لقد عشت ما يتناوله الفيلم. لقد رأيت وخبرت كلّ ذلك. ذلك هو ما عشته خلال السنوات الماضية، لأبقى في الواقع على قيد الحياة. وبفعلي هذا جرّبت نوعا من المصالحة مع الحياة نفسها، وواجهت أشياء لم أكن أحبّها في نفسي، أشياء اعتادت أن تجعلني ممرورا.

دينالاريس: حين حدثني آليخاندرو لأول مرّة حول فكرة «بيردمان»، بدت تلك الفكرة في جوهرها نزوة. وقد مرّت عبر عدد من التحولات قبل أن تتحوّل إلى ما تراه الآن. لكن منذ البداية لم تكن تلك الفكرة مهمّة ذاتيا أبدا. كانت نظرة ساخرة على الشخص نفسه. إذا قال إن ذلك يرجع إلى بلوغه الخمسين، عندها سيكون ذلك هو ما عليه الأمر، لكن كان لا بد أن يكون فيها روح دعابة، وإلا ما أمكنها أن تكون النظرة الذاتية الأكثر استيعابا التي لا يمكن تصديقها لهذا الموضوع. لقد عرفت أنه لا يمكن إنجازها بهذه الطريقة.

جياكوبون: كانت أول مكالمة تلفونية من آليخاندرو هي أغرب شيء على الإطلاق، والتي قال فيها: «أريد أن أنجز فيلما عن المسرح في لقطة واحدة».

جونزاليس: لقد كان الأمر أسوأ من ذلك، لأنّ الصورة الأولى التي وصفتها كانت هي الصورة التي رأيتها، لشخص يرتفع أو يسبح في الهواء لفرط خفته، ويتأمل. ومن هناك لا يمكنك العودة. تلك كانت الصورة البذرة والجزء الممتع، وقد عكست

موقفنا منذ اللقطة الأولى.

جياكوبون: كنا مثل ماذا، بحقّ الجحيم؟

بو: كنا نضحك في أثناء الكتابة، وكنا نضحك عندما بدأ تصوير الفيلم، ومازلنا نضحك إلى الآن. ذلك ما كان عليه الأمر بالنسبة إلينا.

إن انعدام الأمن للممثل في «بيردمان» زاد النار اشتعالا، حيث كان الأنا يتبع الممثل، وينفث كلّ فكرة غير آمنة في شخصية كيتون، وهو يحاول أن يجعل هذه المسرحية متماسكة، لأنه ليس لديه عمل يوصله إلى برودواي. كيف كانت أنواع صوت انعدام الأمان عن أنفسهم في ذهنك؟

جونزاليس: كانت عملية إبداعي الشخصية طوال الوقت مملوءة بالشكّ، لذلك كان هناك كثير منه. عندئذ يصبح سؤال عمليتك الخاصة ضروريا، فاذا لم تسأل نفسك، يصبح من المستحيل أن تتطوّر. إنها عملية تعذيب بالنسبة إليّ، وهذا الصوت الذي كان لديّ في رأسي هو صوت ديكتاتور سخيف، وطاغية رهيب. إنني أدعوه المفتش العام، ليس مهما كيف تقدّم الفكرة، لأن ذلك الصوت يجعلك تشعر كأنك ذاهب إلى الجحيم. لقد كنت أتأمل على مدى السنوات الخمس الماضية. وقد ساعدني ذلك على التعرّف على ذلك الصوت الذي يعذبني حقا في كلّ حياتي. الآن، وقد تعرّفت عليه، وجدت أنه مثير للاهتمام بشكل لا يصدّق. إنه بشكل ما يعتبر بذرة يدور حولها هذا الفيلم. ويلاحظ أن لكلّ امرئ نسخته الخاصة من المفتش العام.

هناك مشهد يواجه فيه مايكل كيتون ناقدة برودواي، بعد أن اشترى لها شرابا في حانة قبل ليلة الافتتاح، وقد سخرت منه بأنها سوف تقتل عرضه، حتى قبل أن تراه، فقط لمجرّد أنها تكره كل ما يمثله. وقد أجاب كيتون بهجوم غاضب، معربا ربّما عن إهانة لكل ناقد أمكن أن يسمعه في أي وقت مضى. لذلك، هل كان هنا كي ينتقم لعموم الماضي؟ (يضحك كلّ الأربعة بشدّة، وتتركز العيون على دينالاريس، الكاتب المسرحي)

جونزاليس (ناظرا إلى ألكسندر): لماذا لا تجيب عن هذا السؤال؟

دينالاريس: لا أستطيع. لا أستطيع. دعونا نفترض أنني أعمل كاتب مسرح في نيويورك، ولا يمكنني أن أمضي أبعد من ذلك. لكن السبب في أن مشهد الناقدة يعمل بشكل جيد هو أنّ كلّ تلك الشخصيات لديها حجج وجيهة. ينال كل فرد في هذا الفيلم ضربة، ولا أحد هناك آمن. تقدّم الناقدة محاججة ناجحة عن صناعة السينما، لكونها مكانا يسلم فيه كلّ للآخر جوائز أفلام كارتون وأفلام إباحية، حيث يأخذون أنفسهم مأخذ الجدّ، يظنون أنه يمكنهم فعل أيّ شيء. ومن ناحية أخرى، يقول مايكل لتلك الناقدة: أنت تجلسين هناك وراء حائطك آمنة لا يتهددك أيّ خطر. لدى كلّ فرد حجته، وينال كلّ مراده. لذلك أعتقد أن الأمر ليس مجرد ثأر.

جونزاليس: أعتقد أن ما قالته الناقدة صحيح، وما قاله مايكل صحيح. في المشهد المسرحي، صحيح أن أولئك النقاد هم طغاة. لدى واحد أو أثنين منهم القدرة على إنهاء عرض مسرحية. إنها حالة متطرفة من الانتقادات، حيث يكون الناقد مخوّلا بذلك.

مثل قاض يبت في مصير فرد...

جونزاليس: وهلع تلك الشخصية المسكينة «ريجين طومسون»! لقد أصبحت المعلّم، الكاهن، ورمزا للخوف من أن تحاكم. ثم تقول في النهاية، إنني أكرهك. وأكره كل ما تقدمه. إنني أجري مقابلات لهذا الفيلم، ويطرح الجميع مثل هذه التساؤلات. قال أحد الأفراد إن الأسلوب الذي قدّمت به هذه الناقدة ليس صحيحا. ثم قال شخص آخر، إنني أعرف شخصا مثل ذلك، وأنا مثله، وبطبيعة الحال، أنت تفعل ذلك.

دينالاريس: كم شاهدنا من هؤلاء النقاد يتحدثون حول كم يحبّون السينما، لكنهم قالوا إن الشيء الوحيد الذي لم يستطيعوا أن يصدقوه هو أن



ألكستندر دنلاريز

تحكم ناقدة مسبقا على مسرحية، فهذا ما لا يمكن حدوثه. وها أنا أفكر... هذا فيلم يبدأ مع رجل يطفو في الهواء بملابسه الداخلية، وهو الشيء الوحيد الذي لا يمكن تصديقه؟ لقد علق الجميع على هذا الجزء مع الناقدة.

جياكوبون: إنهم لم يستطيعوا قراءة النكتة.

فيلم «بيردمان» مأخوذ عن قصة قصيرة للكاتب الأمريكي ريموند كارفر، بعنوان «ما نتحدث عنه عندما نتحدث عن الحب»، التي تعتبر مسرحية كيتون الممسرحة، ويلعب فيها مايكل كيتون دور ممثل كان مشهورا ذات مرة كبطل لفيلم متخصص في دراسة الطيور، وهو ما اتخذ منه الفيلم عنوانه. وبمضي الوقت يظهر كيتون أولا في ملابسه الداخلية، ويرتفع فوق الأرض أربع أقدام.

لكن كيف رفدت تلك القصة لهذا الفيلم، وذلك بدءا من اللهجة والأحداث؟

جونزاليس: يعتبر كارفر أحد كُتّابي المفضلين. وقد اعتقدت أنّ محاولة عمل مسرحية تعتمد على قصة كارفر عملا غبيا. وهذا لأن رجلا جاهلا لا ينتمي إلى المسرح اختار القيام بذلك. إنها فكرة سيئة عظيمة قد يحبّها كارفر. تنصرف التيمة إلى ما كتبه كارفر. ما هو الحب؟ تسمح عناصر تلك القصة بأن تشرّع وأن تعكس نفسها من خلال سعي شخصية مايكل نفسها. لقد أصبح هو نفس الشخص الذي يتحدثون عنه في تلك القصة، يائس جدا من أن يكون محبوبا. كان الأمر مرعبا مع كارفر، برغم ذلك. وكنت أعرف أن تيش جالاجر، الشاعرة، زوجة كارفر، كانت صعبة للغاية مع روبرت آلتمان، في أثناء الحصول على حقوق مقاطع منها. أرسلت لها السيناريو بالبريد الإلكتروني، وكنا نعرف أنها إذا قالت لا، فسنعتبر



أننا قد فشلنا، وربما يمكننا أن نعثر على مسرحية أخرى، لكنه لن يكون الأمر نفسه. لكنها أحبّت السيناريو، وأصبحت الآن صديقة عظيمة لي. إنها سيدة رائعة، في السبعين من عمرها، وفي العرض الأول في لوس أنجلوس أهدتني القميص الأخير الذي ارتداه رايموند كارفر. وهذا ما أعتبره كنزا لي. وقالت إن رايموند كارفر قد يضحك حول هذا الأمر. وهكذا كان من المهم جدا أن تكون قصة كارفر هي موضوع المسرحية.

كان لفيلم «بيردمان» عنوان فرعي، هو «ما هي حقيقة البراءة غير المتوقعة؟».

جونزاليس: نيكو؟

جياكوبون: هذا سؤال جيّد. بالنسبة إليّ أودّ أن أقول إنها الأنا تفوز، هي التي تفوز عادة في تلك الحالة، حيث تعتقد أنك تعرف ما تفعل. أنت تبتكر هذا الجبل الذي تتسلقه، وتشعر بأنك تسيطر تماما حتى تصل إلى نقطة من اليأس حين تدرك أنه ليس لك أيّ تحكّم على الاطلاق، حيث يعتبر كلّ شيء أكبر منك، وأنت تتحوّل إلى هذا الشيء الجاهل. تعتبر لحظة الجهل تلك جميلة.

- لذلك فإنّ الجهل ليس بالضرورة شيئا سيّئا؟

ديناالاريس: عندما جاء إلينا آليخاندرو بهذه الفكرة في رأسه، كان يمكن النظر إليه على أنه جاهل في تلك النقطة، لأنّ أول ردّ فعل كان أنّ مشروع هذا الفيلم لن ينجح. وقد أخبرناه بذلك، فقال، أعرف، لكن ذلك في رأسي، وهو أمر يزعجني. ولو توقفنا فعلا ودرسنا الفكرة، إذن لقلنا إنّ هذا جنون، لا تفعل ذلك. لكن كانت هناك براءة تحثك على أن تتسلق جبالا لم يكن ممكنا أن تتسلقها. هناك شيء طيب في ذلك.

جونزاليس: جاء هذا العنوان الفرعي في وقت لاحق. ماذا حدث لتلك الشخصية، هو أنه ممثل، في طريقه ليكون الأكثر نجاحا، ويجب ألا يكون نفسه. تلك مجموعة من المتناقضات التي لا يمكن تصديقها، فالفكرة هي ألا تكون نفسك كي تصبح جيّدا. وفي اللحظة التي حاول فيها ريجان تومسون أن يتظاهر بجهالة كي يثبت أنه شيء ليس هو، وعندما يستسلم لذلك، عندما تقول الناقدة سأقتلك. وعندما ترفضه ابنته، ويدرك أنه فقد كلّ شيء. في لحظة الصدق تلك قبل فصل الذروة على خشبة المسرح، لم يكن يمثل. كان حقيقيا، وهذا هو السبب في استجابة الناقدة لأدائه. لقد كسر قواعد اللعبة. وباستسلامه لواقعه حصل على فضل غير متوقع من جهل. كان هناك جمال في ذلك.

- هناك أربعة كُتّاب عملوا على السيناريو، وهو ما يعني أنّ فردا كتبه، ثم جرى استبداله بثلاثة كتّاب ناجحين يعيدون صياغته. لكن نادرا ما تعاون أربعة كتّاب في الواقع على سيناريو فيلم، وهم منتشرون، أيها الرفاق، ما بين نيويورك إلى الأرجنتين. كيف جعلتموه ينجح؟

جياكوبون: كنا ندخل عادة غرفة، ويضرب بعضنا بعضا بالعصي. والفرد الذي يبقى واعيا يزحف إلى الكمبيوتر، ويكتب...

بو: ذلك هو السبب في أنه استغرق ما يقرب من عامين، في محاولة لنحققه معا، لكن غالبا ما كنا نلتقي على «سكايب» والبريد الإلكتروني خلال رحلات الطيران.

جياكوبون: كان التعاون من أكثر الأشياء التي لا تصدّق. أنت تتعلم الكثير فيها عن نفسك؛ لأنك يجب أن تضع أناك الخاصة في مكان خاص جدا، حيث يمكنك أن تقدم أفضل ما لديك، لكن في الوقت نفسه تتقبل كلّ أفكار الرفاق الآخرين. إنّ من الصعوبة بمكان أن تكون قادرا على رمي كلّ ما هو رديء لديك على الآخرين، وأن تتعامل مع أسوأ الأشياء التي سيقولونها عنك. وكان ذلك أصعب شيء حدث لي في حياتي.

- هل كنتم داعمين بصدق كلّ منكم للآخرين؟

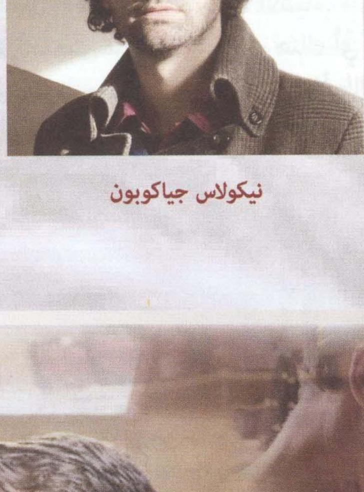
ديناالاريس: كنا صادقين تماما، كلّ منا مع الآخرين.

جياكوبون: إذا رجعت إلى الفترة المحرجة لتلك المرحلة، فستحصل على شيء أفضل كثيرا مما يمكنك الحصول عليه وحدك.

ديناالاريس: كنا مسؤولين أمام آليخاندرو، والرؤية الغريبة التي كانت لديه. كيف نجعل ذلك ينجح على الورق؟ شعرنا بالخوف، ونحن نفكّر في كل شيء ألف مرة. كان منفتحا تماما. وقد يقف على أرضه أحيانا، لكنه بمجرّد أن يقول «أوكي»، فإنه سرعان ما يبين لنا وجهة نظر أخرى. وهكذا نمضي بهذا الأسلوب ذهابا وايابا. وكنا صادقين تماما.

جونزاليس: لقد كان استجوابا صادقا. من دون خجل. لذلك قد أكون في طريقي كي أقول شيئا ربّما يكون أسوأ فكرة، ولكن ماذا عن هذا؟ ثم ما قد يكون، ها ها... لكن، إذا استعاد شخص ما شيئا وطوّره. نكون قد فتحنا أنفسنا، مخرجين أفكارنا، من دون خجل، مناقشين حتى الأفكار الجيّدة. هذا الرفيق آلكسندر، يعتبر كابوسا ليليا سخيفا. قد تكون لديك فكرة وهو سيقول، آه.. فتشعر كم كنت سخيفا. لكن ذلك الاستجواب، طوال الوقت، هو ما أوصلنا إلى أفضل نسخة. وقد أخبرتهم الليلة الماضية، أنني كنت متأثرا بهذه التجربة لأنها كانت فريدة في نوعها. هذا نوع من التعاون لا يحدث عادة، خارج الواقعية الجديدة مع الإيطاليين القدامى، أمثال فلليني. إنها حالة نادرة في السينما، حيث حفنة من الرفاق معا، لكنها بالنسبة إليّ ربّما كانت أفضل تجربة.

جياكوبون: يعتبر التعاون بهذا الشكل صعبا، أن تجد أشخاصا يمكنك أن تكون صادقا معهم فعلا. أنا لا أعرف كيف نجح ذلك؟



نيكولاس جياكوبون



ديناLاريس: أعتقد أن ذلك يرجع إلى أن عملية التعاون أصبحت تدور حول إيجاد شيء بدلا من إبداعه. كان لدى آليخاندرو فكرته هذه التي تشبه «حفرية» في الرمال، وأنت تنظفها وتقول، حسنا، ذلك هو الذيل. لقد عيّن آليخاندرو فعلا مخططا لما سيكون، وما نفعله جميعا هو أن نحاول إيجاد الجزء الثاني من «الحفرية». نحن نعرف أين أصواتنا، مثلما حدث لي ربما مع تلك الناقدة، لذلك كان الأمر حول تجميع تلك الأصوات معا، كي نجد كمقابل شيئا نبدعه.

كم من مصادفة في ذلك الفيلم حاكت بطريقة هزلية جنس «البطل الفائق»، ومجموعة الممثلين يقودهم مايكل كيتون الذي لعب دور «باتمان»، وإدوارد نورتون الذي لعب دور «الرجل الأخضر»، وإيما ستون التي مثلت في آخر فيلمين لـ «الرجل العنكبوت».

جونزاليس: لقد حدث أغرب من ذلك، إذ بينما كنا نصوّر كانت هناك لوحات «سوبرمان» في كلّ مكان من حولنا. وعندما كنا نصوّر مشهد قمة السطح، فوق المسرح مع إيما وإدوارد، وبينما كنا ننظر إلى أسفل، كان هناك العرض الأول لفيلم «رفيق محظوظ» لـ «توم هانكس»، وخاطبه إدوارد، فنظر إلى أعلى، وبالبحث تساءل ما الذي يحدث؟ هل تزمع الفتاة في «الرجل العنكبوت» أن تقفز؟ «لا تقفزي يا إيما!»، كان ذلك مضحكا جدا. كان هناك «توم هانكس» يفعل أساسا ما تحاول شخصية «مايكل كيتون» أن تقوم به، أي أن تذهب من هوليوود إلى برودواي. هناك مشهد حيث تغادر النجمة الأولى المشاركة، ويقول كيتون «اجلبي لي ممثلا جيدا». وذكر أسماء مثل فاسبندر، وكانوا جميعا بعيدين عن صناعة أفلام «البطل الخارق». لقد استدعيت محاكاة ساخرة لأنها أصبحت مثل حفنة من العاهرات. وكنا جميعا على هذا النحو.

جياكوبون: سنمضي جميعا للبدء في كتابة «الرجل العنكبوت 4».

جونزاليس: لقد قلت لمايكل بأمانة، إذا كنت تريد الاستفادة من وكالتنا، فيمكن أن يتقاعد كلانا في مونتانا، دعونا نعمل بسخافة «بيردمان 4»، أو «بيردمان 2»، من دون خجل.

هل يمكن أن ندعوها طبعة جديدة، برغم أن الفيلم الفعلي لم يوجد أبدا.

جونزاليس: قد يكون ذلك ما قبل تتمة المسلسل.

- آليخاندرو، لا بد أن يكون قد عرض عليك فيلم «بطل فائق» في وقت ما أو آخر.

جونزاليس: نعم.

كيف يمكن لهذا الهجاء المرضي لـ «الأبطال الفائقين» أن يؤثر في فرصتك أكثر من أيّ وقت مضى للحصول على صدع في أحدها؟

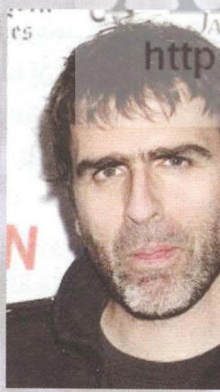
جونزاليس: سيكون أمرا رهيبا. أعتقد أنه ليس هناك شيء خاطئ في تركيز الاهتمام على «الأبطال الخارقين»، عندما تكون في السابعة من عمرك، لكني أعتقد أن هناك مرضا في عدم النضج. إن الشركة وصناديق الاحتياط لديها عقد مع هوليوود، ويريدون جميعا كسب مال من أيّ شيء يعبر عن السينما. عندما تضع 100 مليون دولار، وتحصل على 800 مليون دولار، أو بليون، يصبح من الصعب جدا إقناع الناس. كنت أقول لهم، سوف تضعون 20 مليون دولار، وتحصلون على 80 مليون دولار. الآن، أصبح ذلك عملا تجاريا سخيفا. لكنهم يتساءلون: «80 مليون دولار؟ بل أريد 800 مليون دولار». لكن أساسا فإنّ غرفة عرض أفلام طيّبة جيدة قد انتهى أمرها. تحتل هذه الأعمال مكان كل تلك الأشياء.

- هل هناك أيّ شيء تستمتع به في أفلام «الأبطال الخارقة» تلك؟

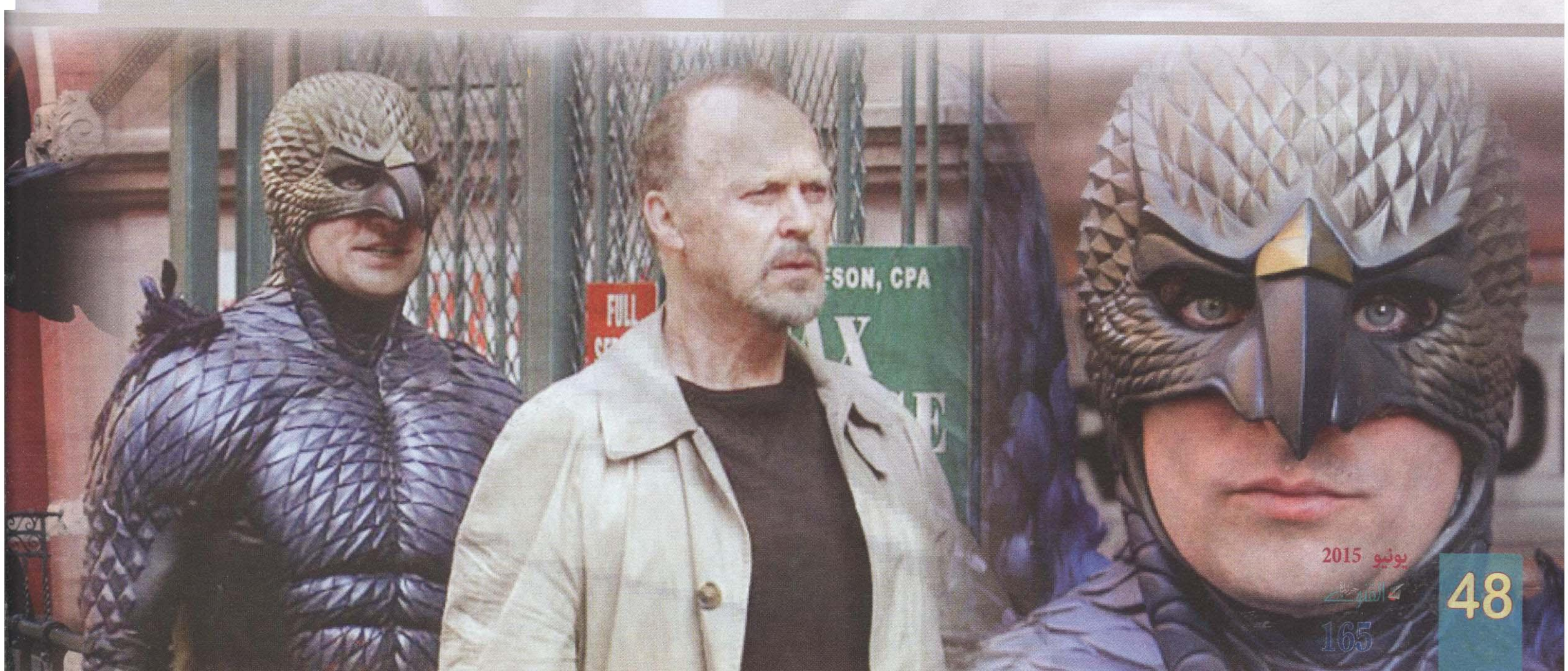
جونزاليس: أحيانا أستمتع بها، لأنها بسيطة، أساسية، وتمضي بشكل طيّب مع الفشار. المشكلة تكمن في بعض الأحيان حين تحاول أن تكون عميقة استنادا إلى بعض أساطير يونانية من ذلك النوع. وهي بأمانة جناح صحيح. إنني أراها مثل عملية قتل البشر لأنهم لا يؤمنون بما تؤمن به، أو لم يصبحوا مثلما أردتهم أن يكونوا. وأنا أكره ذلك، ولا أستجيب لتلك الشخصيات. إن لديهم سمّا، تلك إبادة جماعية، لأنّ الجمهور مشبع تماما بتلك الحبكة والانفجارات، وللأسف فإنها لا تغني شيئا عن تجربة كونك كائنا بشريا.

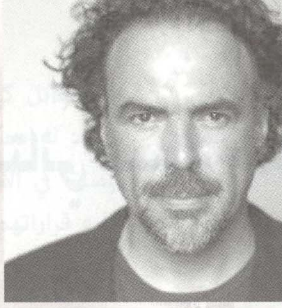
لا تسمح تلك الرسالة لوجهات النظر المتعارضة بالظهور في هوليوود، وليس فقط في هذه الأفلام. بعد فيلمك «بيتيفول» فإن النجوم جافيير بردم، بنيلوب كروز، بدرو آلمودوفر، وقعوا على عريضة ضد العنف في غزة، ذكروا فيها الإبادة الجماعية، وقصصا تثمر تأملا، سواء أكانت قادرة على النجاح مرّة أخرى في هوليوود أو لا؟ سواء أكانت لا تقبل وجهات نظر معارضة، أم منشغلة بـ «أبطال خارقين»، لدرجة أن تصبح هناك غرفة صغيرة لأفلام الكبار المعقدة، أو ذلك الجناح الصحيح الذي ذكرته، هل يبدو أن ذلك كله يتدفق في نهر من التشابه؟

جونزاليس: ذلك هو ما أقوله. «الأبطال الخارقين»... إنّ مجرد كلمة بطل تزعجني. يا للعنة، ماذا يعني ذلك؟ إن «البطل الخارق» أمر مزيف، مبدأ مضلل. ثم، الأسلوب الذي يمدون العنف إليه، إنه جناح صحيح بالتأكيد. إذا لاحظت عقلية معظم تلك الأفلام فإنها تدور حقا حول أناس أغنياء، لديهم سلطة، يفعلون الخير، ويقتلون الشر. فلسفيا، أنا فقط لا أحبهم.



آرماندو بو




المخرج أليخاندرو

دينالاريس: هذه أفلام بالأبيض والأسود. وأيّا كان الجانب الذي تسانده، فإن «غزة» رمادية. والإجهاض رمادي، وكذلك عقوبة الإعدام. يمكن أن يكون لك جانب، وتعتقد أن هذا الجانب هو الحق، أيا كان الجانب الذي ستختاره، إما أن تكون على حق وإما أن تكون على خطأ. تميل هذه الأفلام إلى أن تكون قصيرة النظر، في وجهة نظرها، إلى ما هو حقّ، وما هو خطأ، فالبطل يقوم بهذا والأشرار... تكون خلاصتهم في خط تصنيع، وأنت تعرف ما الذي سيحدث.

جونزاليس: في نهاية المطاف، فإنه عن لا شيء. إنه لفافة، وأنت تفتح الصندوق، وبداخله صندوق آخر، وآخر، وهو لا يقودك إلى الحقيقة.

هل تحدثت مع هؤلاء الرفاق حول عريضة «غزة»؟ أنا متأكد من أنهم لم يتوقعوا ردّ الفعل الذي تلقوه...

جونزاليس: بطبيعة الحال. إنه ردّ فعل مؤسس على هذه القيم التي ذكرناها. لا يمكنك أن تتحدث بسوء عن النفط والعسكر... إذا شككت في العسكر سيبدو الأمر كخيانة. إذا انتقدت... ليس الجانب اليهودي، لكن بطريقة سياسية لكيفية تحرّك إسرائيل، فهناك أشياء لا يمكنك التحدّث عنها. تلك هي تضاريس فلسفة أفلام «البطل الخارق».

تعملون أربعتكم على موضوعات للكبار مع تيمات معقدة. فماذا يعني الانشغال بقصص «أبطال خارقين» بسيطة بالنسبة إلى هذه النوعية من الأفلام؟

جونزاليس: ماذا تعني؟

لقد قلت لماذا السعي من أجل 80 مليون دولار على فيلم للكبار عندما يمكنني الحصول على 800 مليون دولار عن فيلم «بطل خارق».

جونزاليس: صدقوني، إنني قد لا أعرف ما يشبهه رقم مثل ذلك، فلم أر ذلك الرقم أبدا.

أين سيتركك ذلك عندما تكون أكثر اهتماما بأفلام متواضعة ماليا، ولكن طموحة فكريا، وتريد هوليوود العكس؟

جونزاليس: أنا شخصيا؟ نحن والممثلون أيضا، عملنا مجانا، وعليك القيام بذلك من أجل فيلم كهذا. كان هذا فاصل حب وهوى وإيمان. بصراحة، لقد كبدني الفيلم مالا، باعتبار العامين اللذين وضعتهما فيه، والأمر نفسه حدث مع الممثلين، فقد حصلوا على الحد الأدنى. وكان هناك كثير من الأفضال. لقد عملنا جميعا لأننا أحببنا الفيلم. لذلك لم يكن قرارا ماليا غبيّا. لا أتصور القيام بعمل فيلم فقط من أجل المال. بالنسبة إليّ سيكون ذلك من الجحيم. الحمد لله أن كان لديّ قليل من المدخرات لأعيش حياة كريمة بسيطة. بأمانة، لا أحتاج إلى الكثير. أريد فقط دفع إيجار منزلي، ومصاريف كلية ابنتي. كيف أتخلى عن سنتين من حياتي أساسا من أجل المال؟ لا يمكنني أن أفعل ذلك.

لدى بقيتكم وظائف أخرى، من إخراج وإعلانات تجارية، وكتابة مسرحيات، فهل توفرون حتى يدعوكم آليخاندرو، فتقولوا، حسنا، نحن مستعدون للعمل مجانا في العامين القادمين؟

دينالاريس: يحدث ذلك فقط مع الأفلام التي نشأت على حبّها، أفلام أواخر السبعينيات، مثل «سانتيني العظيم»، «العدالة للجميع»، «نورما راي»، «كرامر ضد كرامر»، «انكسر بعيدا»، و«نت وورك». وهذه هي الآن أفلام «مستقلة»، استخدمت لتكون استديوهات لأفلام أساسية يصنعونها.

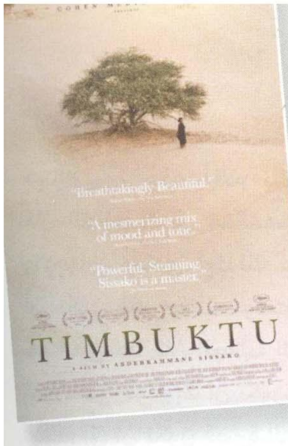
جياكوبون: إنها كميّة كبيرة من عمل في كتابة شيء جيّد. إذا كنت ستقوم به فينبغي أن تتفرغ له، وسيصبح مستحيلا أن تقوم به بثمن محدد. لكننا نقوم معا بذلك في المسلسلات التلفزيونية.

جونزاليس: أتذكّر مخرجا قال في مقابلة إنه أحبط؛ لأنّ فيلمه الثالث لم يحقق 100 مليون دولار. حقق الفيلمان الأولان الكثير، لكن الثالث حقق 98 مليونا. فكرت بأنه في اللحظة التي أفكر فيها بهذا الشكل، فقد ضعت. ومن المحتمل ألا أرى تلك الأرقام أبدا، لأنني لا أصنع مثل تلك النوعية من الأفلام. بعض المخرجين لم يضعوا غازا في سياراتهم الخاصة لمدة 25 عاما، أو لم يتدفقوا تجاريا طوال ذلك الوقت. إنك عندما تبدأ في افتقاد تلك اللمسة مع الحياة، فقد ضعت. إن لديك حقيبة مملوءة باحتمالات عاطفية، وأنت تفهمها من خلال الحياة في العالم. حين تصبح واحدا من أولئك الرفاق الذين لا يستطيعون أن ينقدوا لأنهم كرّسوا أنفسهم لفكرة أنهم رموز، وعندما تصدّق ذلك، فهو أسوأ فخ يستذلك. كي تصبح من المشاهير، اسما – وقد قابلت فعلا بعضا ممن يتكلمون عن أنفسهم بضمير الشخص الثالث – فهذا أمر مخيف. إنهم يصبحون وضعا، ليس بشرا معقدا، بل شيء متشكك تتغير خلاياه دائما.

إذن، ماذا يتملك حماسك بعد أن أنجزت فيلما حول انعدام الأمان بالنسبة إلى الفنانين؟

جونزاليس: بالنسبة إليّ كان هذا الفيلم جرعة علاج طبية. أدركت أنني أستطيع أن أعذب نفسي منهمكا في شؤون ذاتية، رفيقا غبيا، يحدث له أحيانا أن يكون على صواب. آمل، عندما يرى الناس هذا الفيلم، ويفكروا فيه قليلا، أن يروا أنفسهم. لا يوجد أحد لم يقوّض نفسه مثلما فعلت تلك الشخصية.





فيلم أخرجه الموريتاني عبدالرحمن سيساكو وحصد 7 جوائز سيزار

تمبوكتو.. بين بقرة «كيدان» وناقة «هولاند»

لم يكن من الغريب أن تحتفي فرنسا بفيلم «تمبوكتو» للمخرج عبد الرحمن سيساكو وتمنحه سبع جوائز سيزار، ولا أن يرد سيساكو التحية بأفضل منها حين صرح بأن: «فرنسا بلد رائع لأنها قادرة على الوقوف في وجه الرعب والعنف والظلامية».

في شهر يناير من سنة 2013، أطلقت فرنسا عملية عسكرية في شمال مالي، وذلك بهدف «مساعدة الحكومة المركزية على وقف زحف الجماعات المسلحة نحو جنوب البلاد»، وهي العملية التي أطلق عليها اسم «القط الوحشي». تمكنت فرنسا من تحرير شمال مالي من أيدي «الغزاة»، وحضر فرانسوا هولاند شخصيا إلى مدينة تمبوكتو لإعلان النصر، وهو يستمع لهتافات «تحيا فرنسا.. يحيا هولاند»، في وقت كان يعيش فيه على وقع تدن غير مسبوق لشعبيته لدى الناخبين الفرنسيين. انتهت القصة كلها بمنح السلطات المالية الرئيس الفرنسي ناقة فضل أن يتركها تحت رعاية عائلة من مدينة تمبوكتو وهو الذي صرح مازحا: «سأستخدمها قدر المستطاع للتنقل في زحمة باريس».

أوشن طارق
ناقدة - سورية

من سوء حظ هولاند أن ناقته نفقت بعيد ذلك بقليل. لكن الكرم الأفريقي لا حدود له مع الغرباء إذ قرر المسؤولون الماليون تعويضها بأخرى على أن «الناقة الجديدة سترسل إلى باريس. إننا نشعر بالخجل لما حدث، فالناقة هدية، وما كان لها أن تلقى ذلك المصير». في فيلم تمبوكتو، فقد الشاب الطارقي (كيدان) بقرته على يد الصياد الزنجي فكان الإعدام مصيره على يد جماعة مسلحة قضت بالحكم على إثر اقترافه جريمة قتل في حق الصياد. لم تسمح الظروف الصعبة لكيدان، بسبب سياسات حكومة المركز، بتأمين أربعين بقرة كدية للإفلات من العقاب.

عود على بدء

السينما ليست مجرد تمرين تقني على زوايا التصوير وأحجام اللقطات، بل هي منتوج أيديولوجي يعتمد بلاغة سردية لها سياقاتها التاريخية وأهدافها المرحلية والمستقبلية خصوصا بالنسبة لمخرج تلقى تكوينه بمعاهد الاتحاد السوفييتي كعبد الرحمن سيساكو. ولأن فرنسا تعلم علم اليقين أن الصورة أبلغ تأثيرا وأطول عمرا وانتشارا من مخطوطات تمبوكتو المدمرة من «الغزاة الجدد»، كان لا بد لها من إنتاج أفلام ترسخ في ذهنية المتفرج المحلي والعالمي حكاياتها للوقائع الموجبة لتدخلها العسكري بمستعمرة قديمة/جديدة. فكُتب التاريخ مهما استعارت من الصور البلاغية لوصف «همجية» مغتصبي الأرض وقاتلي النساء والرجال لن تكون بنفس وقع الصور الصادمة المنبعثة من شاشة عرض كبيرة بحجم ظلام قاعات السينما. وليس أفضل من وسيلة لإبعاد تهمة تدجين العقلين الأفريقي والمسلم من أن يتكفل أحد أبناء الانتماءين بالمهمة نيابة عنها وعن «مبدعيها». عبد الرحمن سيساكو كان ناجحا في المهمة فمنِح دعاية إعلامية مكنته من السير على السجاد الأحمر لكبريات المهرجانات العالمية بدءا بمهرجان كان وانتهاء بليلة جوائز الأوسكار.

المشهد الافتتاحي

غزال يجري في الصحراء الممتدة دغدغة لعيون متفرج غربي ألف من الصحراء كثبانها الرملية وقوافل الجمال بها وبعضا من أصناف الحيوانات الأليفة منها والمتوحشة. المتوحشون هنا هم رجال من لحم ودم يرفعون على سياراتهم راية «الخلافة» السوداء ويطلقون النار مستهدفين حرية الغزال المسكين. ثم قطع على تماثيل تقصف بنفس السلاح. هي محاولة لاختصار حضارة بحجم حضارة تمبوكتو في صحراء وتماثيل أضاف إليها المخرج مع تسلسل أحداث الفيلم سوق سمك وخيمة على أطراف المدينة وحمير تهيم في الأزقة صباح مساء. في فيلمه السابق (باماكو) حاول عبد الرحمن سيساكو تقديم رؤية نقدية للنظام الرأسمالي من خلال محاكمة علنية للمؤسسات المالية الدولية باعتبارها عاملا أساسيا في وأد أي محاولة نهضوية أفريقية. وفي فيلمه الجديد نأى المخرج بنفسه عن الخوض في تشريح أكثر دقة وأكثر عدلا لظاهرة «الدولة الإسلامية» بمختلف تمظهراتها باعتبارها نتيجة مباشرة للاستعمار الجديد الراعي الرسمي لأنظمة الاستبداد وللتطرف بكل أشكاله. استعمار يريد دينا إسلاميا على هواه وعلى مقاس نظرته للحياة المجتمعية كما حال نفس الجماعات المسلحة بالضبط. لكن عبد الرحمن سيساكو اكتفى بالتوقف على الكليشيهات الجاهزة ولو نحى منحى تقديم «الإرهابيين» كآدميين وكنهم ليسوا كذلك.

المشهد الأول

جسدان مطموران لا يظهر منهما غير وجهين داميين يُرميان بالحجارة تطبيقا لحد الزنا كما أقرته «المحكمة الشرعية» للنظام الجديد بتمبوكتو. وعلى وقع تنفيذ الحكم انتقال لبيت امرأة أفريقية مفرنسة مخبولة، سبق وأن صادفناها تتمختر في المدينة حاملة ديكها من دون أن يمسها قمع شرطة الخلافة، ممددة على سريرها تنظر إلى واحد من قوات شرطة الخلافة وقد تخلى عن «سلطته» و«وقاره» وراح يتراقص أمامها نكاية عن تحرر الجسد من كل المكبلات. فالجسد في الفكر الغربي ملك صاحبه يفعل به ما يشاء ويمنحه لمن يشاء.

قبله رأينا كيف جلدت امرأة أخرى بعد ضبطها وهي تغني على الرغم من معرفتها بقوانين المنع التي يعلنها المنادي بالصوت العالي وبكل اللغات المحلية وهو يجوب أزقة المدينة. في مشهد الجلد لم تبك المرأة وجعا بل انطلقت في وصلة غناء لم يكلف المخرج نفسه عناء ترجمتها لنتمكن من معرفة فحواها. فللغناء في المجتمع الأفريقي طقوس خاصة. الأفارقة يغنون في لحظات الفرح ويغنون في أقسى لحظات الحزن أيضا. لكن القائمين على العمل أرادوا المشهد تعبيرا عن الصمود ورفض قوانين دولة «الخلافة» المستجدة.

في المقابل، يتحرش عبدالكريم، أحد القادة الميدانيين، بالزوجة الطارقية قبل أن ترده خائبا. لكن أحد زملائه أصر على الزواج من إحدى بنات تمبوكتو قسرا، وبمباركة قادته، بعد أن رفضت أمها تزويجها إياه باعتباره غريبا عن المكان لا تعرف عنه شيئا. هنا فقط بكت ابنة تمبوكتو لأن التزويج اغتصاب وتدنيس للعرض والشرف. نساء تمبوكتو قويات، حرائر وحكيمات يكففن في العادة دموع الرجال. هكذا التقاليد هنا حيث تكشف النسوة عن وجوههن ويغطيها رجال الطوارق على الخصوص.

سوء الفهم أساس العلاقة بين المجتمع التمبوكتي المحلي والوافدين عليه. فالمحليون كرسوا تقاليد وممارسات من واقع المعيش اليومي، والوافدون جاءوا محملين بفكر خارجي مستورد أرادوا تنزيله على بيئة رافضة وإن بدت مستسلمة لحالها ومنقادة لمصيرها المجهول. قضية المرأة هي الأساس في «المعركة» القائمة بين بلد «الأنوار» وكثير من مجتمعات مستعمراتها، وهي في هذا الفيلم تلعب على نفس الوتر الحساس.

المشهد الثاني..

يقتل المالي الزنجي بقرة المالي الطوارقي فيقرر الأخير الانتقام لينتهي به المطاف محكوما بالإعدام. حصر الفيلم العلاقة بين الطوارق الرعاة والزنوج الصيادين في قتل بقرة سمينة اختار لها اسم «جي بي اس». هو اختيار إبداعي فاقد للبوصلة، فالعلاقة المتوترة بين الرعاة والصيادين ما هو إلا نتيجة عملية للتقسيم الاستعماري للحدود الجديدة بين مختلف دول القارة ومن بينها مالي. لكن الفيلم يقفز على هذه الحقيقة ويمررها بسرعة على لسان الطارقي كيدان لحظة انتفاضه وحديثه إلى الزوجة على أن هذا الإذلال قد آن له أن يتوقف. هو نزاع مستمر ألبسه المستعمر لبوسا عرقيا وغذاه ولايزال.

في الفيلم إثنيات متنوعة غاب عنها المكون العربي لمجتمع تمبوكتو باستثناء ما تعلق منه بالجانب الديني ممثلا في فقيه الجامع وصوت مغنية لفتت ترانيمها اهتمام شرطة الخلافة فتتبعوا مصدر الصوت ليكتشفوا في الأخير أن الغناء موشحات تتغنى بالرسول الكريم. وكم كان المشهد معبرا حين اتصل أحد أفراد الشرطة بقائده يسأله ما العمل مع غناء محرم بأمر الجماعة لكنه يتغنى بخير البرية.

لقد ركز الفيلم على المكون العربي الوافد المتحدث بلغة عربية فصحى دلالة على أنه عنصر دخيل على مجتمع أفريقي متجانس وإن دبت الخلافات بين أركانه. كما أن الإصرار على تقديم «الغزاة» بوجه إنساني يقطع مع بعض الصور النمطية التي تريده عنيفين لا يقبلون جدالا أو حوارا. في تمبوكتو لا يجد قادة الجماعة المسلحة غضاضة في مجادلة فقيه الجامع لكنه جدال لا يفضي في الأخير إلى نتيجة باعتبار أن القرارات اتخذت والتبريرات الشرعية جاهزة في غياب حجة شرعية من الطرف الآخر الذي لا يفعل غير استنكار ما يقدم عليه المسلحون باسم الدين. حتى المحقق أبدى تعاطفه مع القاتل كيدان لكن ما بيده حيلة فيتم ابنته لا راد له بحكم الشريعة وأحكامها. المشكلة إذن ليست في الأشخاص بل فيما يحركهم وما يبنون عليه قراراتهم التي لا تتوافق وما جبل عليه أبناء المنطقة.

المشهد الثالث..

يعلن المنادي أن عقوبة ممارسة كرة القدم عشرون جلدة. قبل ذلك كان ثلاثة من زملائه يقضون وقت فراغهم في الحديث عن ميسي وزين الدين زيدان ومنتخب فرنسا وبطولة كأس العالم. هي المفارقة ذاتها تتكرر في تصرفات أفراد الجماعة بدءا بعبدالكريم الذي لا يستطيع التوقف عن التدخين فيضطر للانتشاء خفية رغم أن الجميع يعلمون بفعلته.

للالتفاف حول قرار المنع، يجتمع شباب تمبوكتو في ملعب خارج المدينة لممارسة لعبتهم المفضلة. كل شيء جاهز: اللاعبون والمتفرجون وحكم المباراة. وحدها كرة القدم غائبة عن المشهد وهو ما لا يمنع الشباب من تقديم مشهد سوريالي لمباراة كرة قدم بلا كرة. ميسي كان حاضرا باسمه على ظهر لباس طفل أفريقي مستمتع بمباراة ما كان لميسي الحقيقي أن يتخيل إمكانية إجرائها بالطريقة تلك. تطلب الشرطة من رجل مسن أن يشمر سرواله لتفادي الاعتقال. يرفع الرجل من سرواله قليلا فيطلب منه المزيد. ينزع السروال ويمشي بلباسه الداخلي مطمئن البال.

الخبل وحده ومجاراة «مجانين الدين الجدد» هما السبيل لتفادي السجون التي امتلأت بالمحكومين. وفي مشهد آخر أكثر سوريالية يمتنع حمار محمل بالحطب عن المرور في الطريق أمامه حتى يخليها أفراد شرطة الخلافة وهو ما تحقق له من دون عناء. حظوظ الحمير في الفيلم أفضل بكثير عن حظوظ الآدميين نساء ورجالا. فكيدان وزوجته يموتان بالرصاص في ساحة الإعدام التي أعدت للزوج واستقدمت إليها الزوجة من دون فهم لأسباب الإحضار. طلقات رصاص جعلت الابنة تويا تسابق الريح كغزال المشهد الافتتاحي والسيارات الحاملة للأعلام السوداء تملأ المكان.





جسّده استخدام الرقص الديني والغناء والفولكلور

المعتقد والفنون الشعبية



طبول الزار

حين يعجز الإنسان عن حل مشاكله بنفسه يبحث عن قوة خارقة تخلصه من معاناته، وهذا ما يجعله يبحث عن معتقد يؤمن به، ويجده مُخلِّصا من معاناة تلم به أو حاجة في نفسه يعجز عن الحصول عليها بالطرق الاعتيادية التي يمارسها في حياته اليومية من شراء مبتغاه، أو معالجة لمرض عضال يعجز عن معالجته الصيادلة والأطباء، فتجد أن المعتقد هو ملاذه. والمعتقد هو الإيمان الراسخ الذي لا يقبل الشك في قدرة الخالق أو المعبود في تحقيق المطلب، وهذا يتطلب نوعا من الممارسة العملية العقائدية في مختلف أنواعها.

يوسف أحمد بن ماجد النشابه
باحث في التراث - البحرين

لقد تنوعت «الأرباب» في الحضارات القديمة التي تمثلت في الحيوانات والطيور والزواحف والحشرات والظواهر الطبيعية، مثل الشمس والقمر والنجوم والرعد والبرق والماء والمطر والنار والإنسان. وبعض هذه المعبودات تمثلت في تجسيد خليط بين الإنسان والحيوان، كما هي الحال في مجسم (أبو الهول)، وهو خليط بين الإنسان والطائر. وكما هي الحال في الثور المجنح في مدينة بابل الذي هو مزيج بين جسم الثور المجنح ورأس الإنسان، وهناك كثير من المعبودات الهندية، مثل الراقصة ذات الأيدي الأربع، والمرأة ذات رأس الفيل. والتعبد هو نوع من النشاط الفكري والإنساني والحركي والنفسي، مبني على نيل قبول الآلهة ورضاها، والشعور بالرضا من العابد بعد تقديم القرابين.

وقد وجد علماء الآثار العديد من الرسوم على جدران المعابد في بلاد ما بين النهرين وبلاد النيل - مصر القديمة، وفي الكهوف وأختام دلمون ما يفيد ويوضح بعض الرقصات الجنائزية وأدوات الموسيقى، مثل القيثارة والطبول.

من بين دول الخليج نجد أن البحرين والكويت لهما عادات وتقاليد ومعتقدات وفنون مشتركة، وذلك لما لكلا المجتمعين من ترابط أسري ترك أثرا كبيرا على ممارساتهما المهنية، خصوصا مهنة «القلافة» والغوص وحفلات الأعراس التي تتشابه في طقوسها الدينية، وغناوي الأفراح النسائية وحفلات الطرب الرجالية في «الدور» (شتاء) و«البراحة» (صيفا).

الفنون الشعبية

الفنون هي كل أداء متقن يسر الناظرين، ويداعب الإحساس والمشاعر مثل الغناء بنوعيه، الحزين والمطرب، وكذلك الموسيقى المؤثرة في حاسة السمع والتي بدورها لها التأثير في الممارسات الجسدية المتمثلة في تحريك معظم أعضاء الجسم، في تناغم وانسجام متمثلا في الرقص والغناء، اللذين هما من الفنون الشعبية لمختلف الأمم والشعوب، وقد كانت ولاتزال تمارس لترسيخ العقيدة الدينية:

الرقص الديني

الرقص تعبير عقائدي نابع من إحساس داخلي للراقص قد اتخذ مكانه الأول في المعبد لكونه مكانا مقدسا، كأول منطلق، وبصورة فردية يؤديها المتعبد، ومن بعد تحول للمشاركة الجماعية لأداء الرقصات المتنوعة الهدف والمقصد؛ وبناء عليه خرج الرقص من بين جدران المعابد إلى الساحات والمسارح، كما هو عند الإغريق والرومان.

الرقص تعبير حركي يقوم به أعضاء الجسد، متمثلة في الرأس والعينين بنظرات معبرة عن الذات؛ لترسل رسالة إلى المعبود؛ وتقديم الفضيلة وتقديم الجسد كقربان، لما يمثله من عواطف ومشاعر تتم حركة اليدين بتناغم مع الرجلين التي تقود الجسد في حركات لأداء الصلاة والعبادة الروحية متجسدة في الحركات الإيقاعية.

تنوع الرقص وفق تنوع العقيدة، عقيدة العبادة الوثنية أوجدت الرقص الديني في المعابد، وقد اشتهر الهندوس في هذا النوع من تجسيد العقيدة رقصا وطربا، وهي تمثل نوعا من الطقوس الدينية التي تتدرب على القيام بها الراقصات اللواتي يهبن أنفسهن للرقص في المعابد منذ الصغر؛ معتقدات أن هذا الرقص هو الملاذ الوحيد لنيل الرضا والشعور بالراحة النفسية في خدمة المعبود.

الرقص الأفريقي المتمثل في الرقص الصاخب الذي يقوم به راقصون شبه عراة على دقات الطبول كي تبعد الأرواح الشريرة مع الأصوات الصاخبة، من دون أن تكون ذات معنى محدد، والهدف منها إبعاد الحيوانات المفترسة عن قراهم البسيطة البناء معتقدين أن هذه الأرواح الشريرة والحيوانات ستخاف من تلك «الصلوات» المتمثلة في الرقص.

ويعتقد المزارعون أن الآلهة هي من تجلب لهم الخير في الزرع والحصاد، ولهذا يجب أن يرضوها كي تقدم لهم حصادا وفيرا، وكي يرضوا السماء والرياح والأمطار؛ فلا بد من تقديم الصلوات المتمثلة في الغناء والرقص الجماعي.

وتعتبر الأنانية وعدم القناعة والنزعات العدوانية هي أهم أسباب النزاعات والحروب. فقد أقدم المحاربون على التفنن في استخدام الأنواع القاتلة من الحراب والسيوف، وهذه في حد ذاتها لا تكفي للفوز والانتصار في المعارك الدموية بين التجمعات والشعوب والقبائل التي تتخذ من الغابات والبراري سكنا لها؛ فمن هذا المنطلق وجدت الرقصات الحربية ذات الطابع القتالي لإرضاء السماء والآلهة كي تبارك لهم في حربهم، وتمنحهم النصر المبين، فقد اتسمت هذه الرقصات بدك الأرض بقوة، والقفز إلى أعلى، والتقدم والرجوع إلى منطقة الانطلاق متمثلين في رقصاتهم الكر والفر والانقضاض على العدو، حين تكون القفزات متتالية في إيقاع يتماشى ودقات الطبول الصاخبة المرعبة - الزار.

رقصات المعارك والأعراس

رقصات الفرح في الزواج، والانتصارات في المعارك، تكون سريعة الأداء، وتأخذ حيزا أكبر من المكان، وتكون هذه الرقصات عادة مترابطة بين الراقصين، رجالا ونساء، بالأيدي. وتتلامس فيها الأجساد، مثل رقصة الدبكة الشامية ورقصات الأكراد، وكذلك رقصات القبائل في أفريقيا؛ حيث تتلامس أجساد النساء مع أجساد الرجال؛ معبرة عن المشاركة في الفرح شعوريا وإحساسا وجسديا. ويشارك النساء الرجال في سلطنة عمان في رقصات الأفراح. والمردود العقائدي هو أن هذه الرقصات تتمثل في تقديم الشكر والعرفان للخالق على نعمة الصحة، وما منحه لهم من فرحة وسعادة.

رقصات العلاج والشفاء (الزار)

الزار مصطلح يطلق على حفل ذي مقومات خاصة يستهدف طرد الأرواح أو استرضاءها، ويتم ذلك من خلال تقديم الأضاحي والقرابين، وأداء بعض الرقصات ذات الإيقاع الشديد السريع.

كانت الأمراض التي تصيب الإنسان، في مجملها، عضوية تتمثل في الجروح والكسور والخمول والكسل، وحين تطورت المجتمعات إلى مجتمعات حضرية مدنية تأثر الإنسان بتفاعله مع الآخرين بصورة كان تأثيرها النفسي كبيرا متجسدا في الغيرة والحسد والشعور بالذنب والكآبة؛ التي لم يعرف الإنسان غير المتعلم أسبابها، ولكونه يبحث عن العلاج بصورة ضرورية لنيل الشفاء العاجل أصبح ملاذه الدجل والشعوذة والخزعبلات.

ومن هذه الأسباب تلبس الأرواح الشريرة والجن والأباليس بالمريض؛ إذ تسكن جسده ولا سبيل لخروجها من ذلك الجسد، كما يعتقد إلا بطلب العفو والمسامحة من الجن والشياطين عن المريض، وذلك بتقديم القرابين وأداء رقصات الزار التي كانت ولاتزال في بعض البلدان العربية وغيرها الملاذ الوحيد لضعاف الإدراك لنيل الشفاء العاجل.

رقصة الزار

الزار في مفهومه المبسط هو عبارة عن رقصات طقوسية عقائدية الهدف منها إرضاء الجن المتلبسين بالمريض، وأن رقصات الزار يقصد بها نيل الشفاء بأداء رقصات على قرع الطبول ودخان البخور. ولو رجعنا إلى أصول رقصات الزار لوجدنا أصولها ترجع إلى القبائل الأفريقية، خصوصا بلاد الحبشة، حيث كانت الرقصات (الزفان) تؤديها النساء والرجال، وقد انتقل كثير من العبيد إلى البلاد العربية نتيجة تجارة الرق ليعملوا عبيدا في خدمة أسيادهم، أو لممارسة المهن الصعبة، مثل القيام بمهمة «السيوب» على ظهر سفن الغوص.

كان يطلق على الرقص تسمية «زفان»، وهذه التسمية الحبشية من اللغة «الأمهرية» أصبحت متداولة بين عاشقي فن الرقص في الخليج.

لقد انتقل الأحباش من بلاد الحبشة بتراثهم، وسمح لهم بممارسة عقائدهم بحرية، فكانت الرقصات التي تؤدى قد نالت إعجاب واستحسان الأسياد، وقد تقمص بعضها بعض القبائل لتطعيم رقصاتهم الحربية، أو في مناسبات الأفراح، فنجد رقصة «الحجل» هي وليد الزفان الحبشي.

رقصة الزار تتم في مناطق بعيدة عن الأحياء السكنية؛ ففي البحرين هناك منطقة يطلق عليها «أم اصليم»، وهي قريبة من قرية «الهملة»، وقريبة من قرية ودمستان في المحافظة الشمالية من جزيرة المنامة.

يتحرك الراقص بتحريك رأسه في حركات بطيئة الحركة لبلوغ النشوة والغياب عن الوعي بزوغان العينين، حتى تصل الحرارة والحماس والنشوة إلى بقية أعضاء الجسم فتتتالى حركاتها حتى تصل إلى درجة الهيستيريا بصورة متجانسة ومتناغمة مع نغمات قرعه لطبل معلق في رقبته، ويقرع عليه بيده اليمنى بتجاوب مع انحناء إلى الأمام والخلف، كما هو في وضع الركوع في الصلاة. ويواصل الراقص، وهو يعد شيخ المجموعة الذي يعرف كيف يتجاوب مع الأسياد والتحدث معهم ومعرفة طلباتهم ونيل رضاهم. يساعد الشيخ المريض في الوقوف والمشاركة في أداء الرقص الفردي كبداية، ومن ثم تشارك بقية المجموعة في أداء الرقصات الطقوسية، فمن ذلك المنطلق يزول الخجل من المرض، ويشارك في الرقص حتى يصل إلى الغثيان وفقد السيطرة، وهنا يتم التخاطب مع الجان والعفاريت لمعرفة طلباتهم. تحت تصاعد سحب الدخان من المباخر التي يوضع بها علك البان والشب والحرمل والعود المبخر الذي يقرب من «خشم» المريض كي يشمه، وهنا تصيبه الرعشة فيصرخ «الشيخ»: اخرج... اخرج يا جان ولك الأمان، وكل طلباتك موجودة. ثم يقول الشيخ الطلبات، وهي إما ديك أبيض أو كبش أسود (يحضر مسبقا)، يقوم أحد أفراد فرقة الزار بذبح القربان، وأخذ كمية من دمه لمسح جسم المريض.

حفلات الزار يكون لها مغنيها الخاص ذو صوت قوي لأداء الغناء، من دون أن تغطيه قرعات الطبول الصاخبة والجنونية في بعض المراحل، وهي ذروة



حفلة الزار

الهيستيريا التي تصل إليها أفراد الفرقة التي يقودها قائدهم الشيخ. والمجموعة الراقصة يطلق عليها لقب «كراسي»، وهم ذوو خبرة ودراية بأداء الرقصات الطقوسية والنسوة منهم يعددن الأكلات الخاصة مثل «الخبيصة» و«المحمر» وكمية كبيرة من البيض «المفيوح» (المسلوق) الذي ترغب فيه الجن مع السمك الصافي المقلي.

وتأتي مجموعة «الربع»، أي الرفاق، وهم مجموعة ملتزمة بالحضور في كل حفلات «الزار»، ويكون دورهم تقديم الخدمات مثل تسخين الطبول قبل الحفل، والمشاركة في ترديد الغناء بعد المغني (كورال)، ووضع الوليمة للجن، والمساهمة في تقديم القرابين، من ذبح الخراف أو الديكة التي يطلبها «الأسياد من الجن». وتلبس في الأصابع الخواتم ذات الفصوص التي يعتقد أن الجن بها، وتلبس بعض الخواتم في أصابع الرجلين.

تدفن «الدبيحة» ويترك «المحمر» (وهو رز يطبخ بالعسل الأسود) قريبا من المقبرة، أو قرب العيون الطبيعية التي كانت منتشرة بكثرة في مدن وقرى البحرين. طبعا تتم الطقوس بتمرير الذبيحة على جسم المريض، ووضع «المحمر» على رأس المريض كنوع من القرابين قبل تقديمها إلى الجان، وهم بدورهم سيتقبلون هذه القرابين، ويشفون المريض من علاّته بعد أن يقوم الشيخ بقراءة آيات من القرآن الكريم وهو يمسك برأس المريض، ومن ثم يقدم له بعض الماء الذي تم ترتيل بعض الآيات القرآنية عليه كي يشربه المريض.

العادات المتبعة في الزار كطريقة علاجية

1- تطييب المكان بالبخور وماء الورد والمشموم والبيض.

2- الدخول إلى مكان الزار حفاة.

3- تقبيل رأس الشيخ ويديه.

4 - تقديم التحية بالمس للطبل، وهو أهم أداة في حفلات الزار.

5 - تقديم السلام باليد وبالأحضان للكبار والصغار من الحضور.

6 - من يدخل المكان يكون في انتظاره المبخر للتبخر باللبان والجاوي والعود الهندي كي يقابل الجان وهو في رائحة عطرة.

7 - يحرم دخول من تعاطى المسكرات.

8 - أن يكون طاهر الجسم نظيف الملبس.

9 - حلقات الذكر تكون هي مستهل حفلات ورقصات الزار.

10 - الإكراميات من مبالغ نقدية ومشموم وبخور من أهم مستلزمات الحفل ومن دونها يحرم الدخول.

11 - هناك من يسمى «المطراش» مهمته تفقد الغائبين، والسؤال عنهم في بيوتهم.

12 - يمكن حضور من يريد الفرجة، وعليه المشاركة الفعلية بالتصفيق والغناء، أو عليه التزام الصمت حتى انتهاء جميع الطقوس.

هذه الرقصات هي روعة من روائع فن الرقص، حيث تتجلى العفوية في الأداء وتماوج الأجساد يمنة ويسرى، وهز الرؤوس بصورة توحي برفض وجود الجان وإلزامه بالخروج حتى يصل الراقص إلى درجة فقدان الوعي، وهنا يطلق عليه مصطلح «مستنزل»... جميع المغنين والراقصين يشاركون في أداء الرقصات بصورة عفوية متجانسة ومكملة بعضها بعضا كأنهم وحدة واحدة في الغناء والرقص على أنغام دقات الطبول وصوت الأكف، وهي مصفقة بصورة تتجاوب مع نغمات الطبول، وتزداد عنفا حين يكون الراقصون في حالة هيستيرية شديدة، وهنا يكون الراقصون في حال استنزال.



إيقاعات الطبول

رقصة لفجري

رقصة يؤديها الرجال، خصوصا البحارة بعد انتهاء موسم الغوص، وهناك عدة روايات تتناقل في أصل هذه الرقصة. والقصة التي سوف أرويها قد تكون الأقرب كمصدر تراثي: في أحد أيام الشتاء الباردة توجه بعض البحارة من صيادي الأسماك في «الحضور»، وهي مصائد تصنع من جريد (سعف النخيل) يدخلها السمك في حالة «المد»، وينحبس فيها في حالة «الجزر» حيث توجد بها حلقة دائرية فتحتها في قبالة الساحل يتعذر خروج السمك منها، لأن مياه البحر ترحل في عكس اتجاه الساحل، وتسمى «السرة» في قرية الدراز الساحلية في شمال جزيرة المنامة.

في فجر أحد الأيام وجد هؤلاء البحارة المتجهون إلى البحر مسجدا مشيدا على الساحل؛ لم يسبق لهم رؤيته من قبل، أطلق عليه فيما بعد «مسجد أبو صبح»؛ لأنه وُجد في الصباح. المسجد لايزال موجودا حتى اليوم، يقول بعض البحارة: إنهم وجدوا بعض الجن يتراقصون في فجر بعض الأيام على الساحل بالقرب من «مسجد أبو صبح»، وقد سمي بهذا الاسم لأن الأهالي وجدوه مبنيا كي يتردد على ألسنة أهالي القرية، ولهذا سميت هذه الرقصة «لفجري» لكونها كانت تمارس في الصباح وقت «الفجر»، على الساحل بعيدا عن مسامع ومرأى الأهالي.

إن البحارة في جزيرة المحرق، وتحديدا منطقة «الحالة»، كانوا يسهرون حتى ساعات الفجر الأولى على ساحل البحر، بعيدا عن بيوت منطقة الحالة التي كانت تخرج منها غالبية سفن الغوص في جزيرة المحرق، وهم يرقصون على دقات الطبول، وتصفيق الأيادي وفق إيقاع يتماشى مع قرعات الطبل، وتصفيق الأكف و«النهمات».

كانت هذه الرقصات يؤديها الغواصون في الأساس إرضاء للجن؛ كي لا يصيب سفنهم أي مكروه وهي في البحر. ومعظم غواصي اللؤلؤ في منطقة المحرق يدخلون البحر لصيد السمك حتى يأتي موعد «الدشة»، وهي دخول الغوص الكبير.

أما أهالي جزيرة المنامة فمعظمهم يعود لمزاولة مختلف المهن الشعبية التي تمتاز بها قراهم، والتي من أهمها الزراعة، أو دخول البحر لصيد الأسماك بعد انتهاء موسم الغوص.

يقوم الراقصون بحركات بطيئة نوعا ما تتخللها قفزات إلى أعلى مع ثني الركبتين، وهذه تسمى «النشه»، وهذه الحركات محدودة المكان بالرغم من المساحة



استخدام النساء للدفوف



حفلة رقص شعبي

الواسعة في «البراحة» التي تؤدى فيها الرقصات. إن السبب في أداء رقصات تعتمد على الحركات الجسدية والقفز إلى أعلى، وهي إلى حد مشابه للرقصات التي تؤدى على ظهر السفينة في نطاق محدود المساحة. ومن أهم الآلات المستخدمة هي «الجحلة»، وهي إناء فخاري صغير الحجم، عمل في الأساس لحفظ وشرب الماء؛ وذلك بالقرع على جوانب الجحلة، وعلى فتحتها، كي تصدر منها أصوات إيقاعية. كذلك الطارات والطبل يتخللها «الصاكول»، وهو طار يتلاعب به أحد العازفين لزخرفة النغمات، وكذلك «المراويس»، وهي طبلات صغيرة تقرع بالأصابع.

وتمتاز رقصات الرجال بالخشونة، وهي تتمثل في القفزات وثني الركب وملامسة الأرض، وكلها تعني «هبة الاستعداد» لتلبية النداء من دون تردد. مع إبراز الخفة في التحرك لنفض الطاقة المشحونة المكبوتة من الحرمان في قفزات متمايلة يشعر بعدها الراقص بالراحة النفسية، تاركا الساحة لراقص آخر.

الغناء

إن أول ما عرف الإنسان الأول الغناء كان بتقليد الطيور والحيوانات بأصواتها الجميلة التي كانت تطربه وتدخل السرور في نفسه؛ فكانت البداية ليسلي ويطرب نفسه ويبعد عنها الخوف من الصمت الذي يحيط به في الكهف، أو مكان سكناه، وبعد تكون المجتمعات المتمدنة كان الغناء الجماعي لشد العزم والهمم في أثناء القيام بأعمال جماعية.

تنوع الغناء، فكان الغناء الديني والجنائزي كنوع من إرضاء الآلهة بطقوس تتمثل في الكلمات ذات لحن خاص قد يكون ما نسميه في مفهومنا الحالي «الدعاء أو المناجاة».

إن الأصوات التي تصدرها الرياح بين الأغصان، ومن بين شقوق الصخور قد شدت انتباه الإنسان الأول لمعرفة الموسيقى الطبيعية بأنواع نغماتها، وقد اكتشف أن شدة الرياح ومرورها بين فتحات الأغصان وسعة الفجوة بين الصخور تؤدي دورا كبيرا في إصدار تلك الأصوات المنغمة.

وأثبتت رسوم الكهوف والنقوش والأختام السومرية والبابلية والدلمونية وجود قيثارات تعزف منذ 2400 قبل الميلاد.

تنوعت مهمات الغناء وفق تنوع المهام التي كان يزاولها الإنسان. لقد زاول الغناء في الصحراء (الحداء) كي تبارك له السماء في ترحال القافلة، وفي البركي يكون صيده كثيرا، وزاول الغناء في مزرعته كي يسقط المطر، وتبتعد الرياح والعواصف ويكون محصوله وفيرا.

وحين ركب البحر أخذ يغني للموج كي يكون رحيما على شراع قواربه من هياج الأمواج العاتية، ويعود إلى أهله بصيد ثمين.

دخل الخليجي الغوص فتفنن في الغناء والموال والنهمات التي ترفع الهمم؛ فكانت هذه المهمة لرجل له مكانته المهمة على ظهر السفينة لا تقل عن «الغيص»، وهو النهام.

في المعابد القديمة والكنائس والمساجد والجوامع ارتفعت الأغاني بمسميات مختلفة؛ تواشيح وأناشيد وترانيم وموالد ومواويل وأهازيج، ومن أغاني الأفراح العاشوري والسامري والردحة والمراداة، ومن أغاني الطرب:

لفجري والطنبورة والليوه، وكل هذه الأغاني تصطبغ بالوازع العقائدي من الدرجة الأولى، وهو رضا الله عز وجل في كل ما يقوم به العبد، وذلك من خلال أغنية يرددها نهام أو مغن.

وداع مضان

وداع شهر رمضان المبارك يتم في العشر الأواخر بصورة شعبية ذات طابع فني تتقدمه «لفريسة»، ودمية خيل يحركها رجل بصورة إيقاعية، ومن خلفها «المسحر» الذي يؤدي أغنية الوداع بحسرة وألم على فراق الشهر الكريم:

هيلا يا لوداع هيلا يا لوداع يا رمضان يا شهر الصيام
عليك السلام يا شهر الصيام يا شهر رمضان
ودعوهُ يا كرام ودعوا شهر الصيام
عليك السلام يا شهر الصيام

إن أغنية الوداع يرددها الرجال والشباب في العشر الأواخر من شهر رمضان المبارك، وهم يطوفون في طرقات وأزقة الحي يتقدمهم «المسحر» بطبله الكبير، وغالبا ما يصاحبه نافخ «الصرناي»، وأن طقوس الوداع تتم بصورة جماعية في حسرة على انتهاء الشهر المبارك آملين أن يعيده الله على أهل الحي والمسلمين وهم في صحة وعافية، وهذه الممارسات الدينية والفنية في شهر رمضان لخير مثال لارتباط المعتقد بالفنون الشعبية التي لم تعد تمارس في البحرين أو الكويت، إلا في بعض الأحياء الشعبية، ولم تعد وظيفتها كما كانت في السابق. لقد انفصل الفن عن المعتقد فأصبحت الممارسة فنية في حد ذاتها.

المراجع

1 – جزر البحرين دليل مصور لتراثها تأليف: أنجلا كلارك، ترجمة: د. محمد الخزاعي، المطبعة الحكومية لوزارة الاعلام – دولة البحرين 1985.

2 – أغاني البحرين الشعبية: الكاتب: المرحوم عيسى محمد جاسم المالكي، المطبعة الحكومية لوزارة الاعلام – دولة البحرين1999.

3 – الزار، من التراث الشعبي، جاسم محمد بن حربان، المطبعة الحكومية، وزارة الإعلام – مملكة البحرين، الطبعة الأولى 2005.

4 - الدور والفرق الشعبية في البحرين، جاسم الحربان، المطبعة الحكومية، وزارة الاعلام – مملكة البحرين 2005.

5 – من تراث شعب البحرين، محمد على الناصري، تراثنا (1)، المطبعة الشرقية، البحرين 1970.

6 - بحث ميداني، مقابلات مع كبار السن في مناطق مختلفة من البحرين.



بدأت من دار مخرمة بن نوفل في المدينة المنورة

الكتابة في عصر النبوة .. تأريخ وعبادة

الكتابة العربية ليست رموزا ومواصفات فنية فقط، ولكنها إلى جانب ذلك منهج وفكر وطريقة نظر وأسلوبٌ تصوّر فيه رؤية متكاملة تمدّها خبرة حضارية متفرّدة، ويرفدها تكوين نفسي مميّز، فالذي يتكلم لغة ما، يفكر بها، فهي تحمل في كيانها تجارب أهلها وخبرتهم وحكمتهم وبصيرتهم وفلسفتهم في الحياة، فهي وسيلة تفكير كما هي وسيلة تعبير.

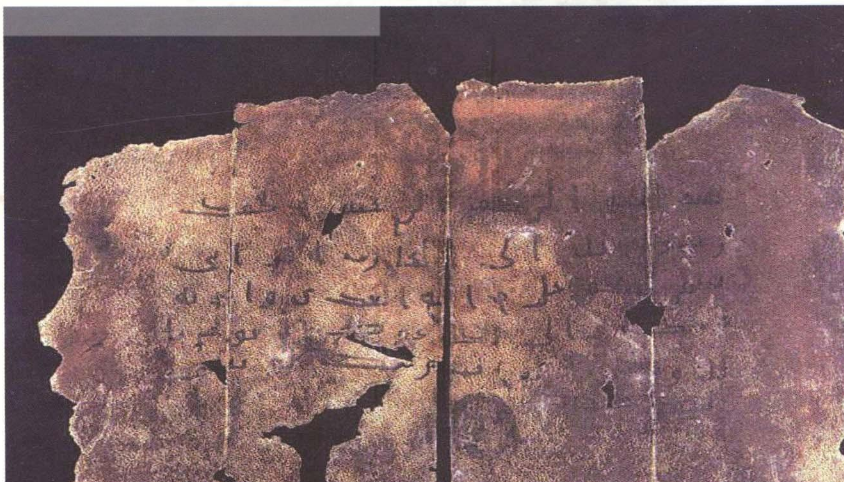
فمن دار مخرمة بن نوفل، في المدينة المنورة، والتي اتّخذها الرسول صلى الله عليه وسلم أول دار لتعليم الكتابة، ووظّف لهذه المهمة بعض صحابته لتعليم الكتابة ونشرها فيما بينهم.

معصوم محمد خلف

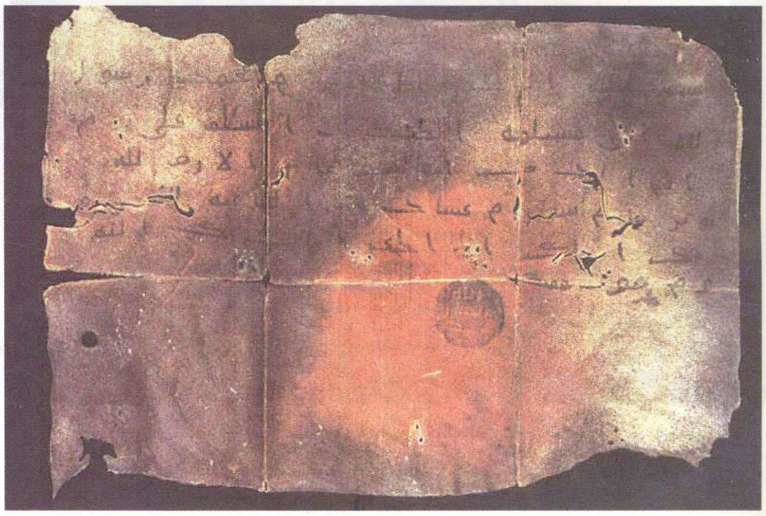
خطاط - سورية



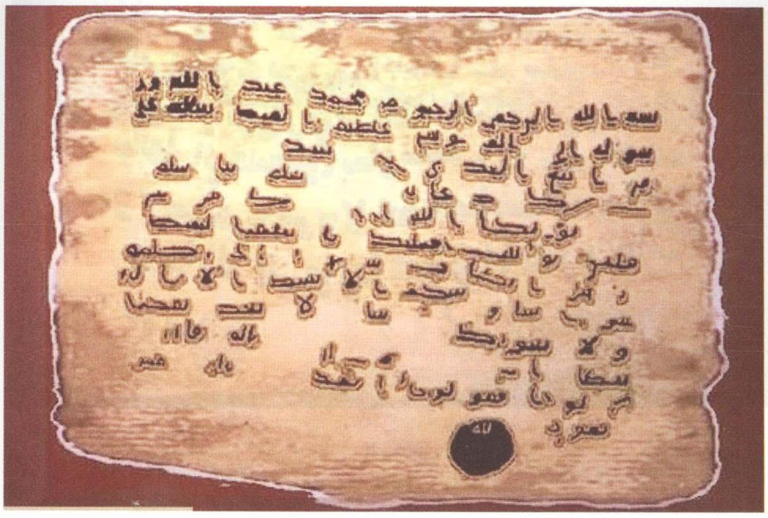
إلى النجاشي



إلى حارث بن أبو شامير الغساني



إلى مسيلمة الكذاب



إلى المقوقس

كما أرسل الرسول صلى الله عليه وسلَّم عددا من الرسائل إلى ملوك وأمراء الدول المجاورة يدعوهم فيها إلى الإسلام، ومنهم قيصر ملك الروم، وكسرى ملك فارس، والنجاشي ملك الحبشة، والمقوقس حاكم الإسكندرية، وجيفر الجلندي ملك عمان، وملك اليمامة ثمامة بن أثال، وكذلك المنذر بن ساوي ملك البحرين، والحارث الحميري ملك اليمن، ثُمَّ إنَّ الخطَّ تطوَّر بشكلٍ واضح في عهد بني أمية، حيث اشتهر رجل يدعى (قطبةَ المحرر) بحسنِ الخطِّ، وكان يُعتبر أكتب أهل زمانه، ثُمَّ إنَّ الخطَّ قفز قفزة كبيرة في العهد العباسي، وأدخلت عليه العلامات، كالفتحة والضمة والكسرة والسكون والشدة، وذلك على يد الخليل بن أحمد الفراهيدي، ثُمَّ إنه وفي كلِّ زمنٍ يقيِّض الله رجلا يطوِّر من شكل الخط، أو يخترعُ خطا جديدا حتى وصل الخط العربي إلى ما وصل إليه حاليا من تطور وإبداع، ومن هؤلاء الرجال إبراهيم الشجري وأخوه يوسف والأحول المحرر، وكان ينافس الأحول الخطاط محمد بن معدان الذي كانَ يُعرف بوجه النعجة، ومحمد بن حفص، ثم الوزير ابن مقلة وأخوه عبدالله، ثم محمد السمسماني ومحمد بن أسد وابن البواب وغيرهم كثير.

واتَّخذ رسول الله صلى الله عليه وسلم لنفسه كُتَّابا من أجلاَّء الصحابة رضي الله تعالى عنهم لكتابة الوحي، ولكتابة الرسائل التي يبعث بها إلى الملوك وغيرهم، ثم تختم بخاتمه صلى الله عليه وسلم، منهم الخلفاء الأربعة وزيد بن ثابت ومعاوية بن أبي سفيان، وكانوا ملازمين للكتابة بين يديه صلى الله عليه وسلم في الوحي وغيره.

إلا أن زيد بن ثابت، لكثرة كتابته الوحي، أُطلق عليه كاتب النبي صلى الله عليه وسلم، وقد ذكر البخاري في صحيحة بابا بهذا الإطلاق، وعبدالله بن الأكرم الزهري، وكان يكتب لرسول الله صلى الله عليه وسلم الرسائل للملوك وغيرهم. وأبي بن كعب، وهو أول من كتب للرسول صلى الله عليه وسلم من الأنصار بالمدينة، وعبدالله بن سعد بن أبي السرح، وهو أول من كتب الوحي من قريش مكة.

كما شجّع الرسول صلى الله عليه وسلم على تعلّم الكتابة بطرق مختلفة. فمن ذلك أنه جعل فداء بعض أسرى قريش في غزوة بدر، ممّن تعلّموا الكتابة، أن يعلّموها عشرة من صبيان المدينة.

وبجانب ذلك ترى الرسول صلى الله عليه وسلم يدعو بعض أصحابه إلى تعلّم اللغات الأجنبية.

ففي البخاري عن زيد بن ثابت، أُتي بي النبي صلى الله عليه وسلم حين مقدمه المدينة فقيل: هذا من بني النجار، وقد قرأ سبع عشرة سورة من القرآن الكريم، فقرأت عليه فأعجبه، فقال: تعلّم كتاب يهود فإني ما آمنهم على كتابي. ففعلت، فما مضى لي نصف شهر حتى حذقته، فكنت أكتب له إليهم، وإذا كتبوا إليه قرأت له.

وأمر رسول الله صلى الله عليه الصحابة الكرام بأن يكتبوا الوحي ليضم التسجيل الكتابي مع الحفظ الذي تفضل به الله سبحانه على أصحاب رسوله صلى الله عليه وسلم.

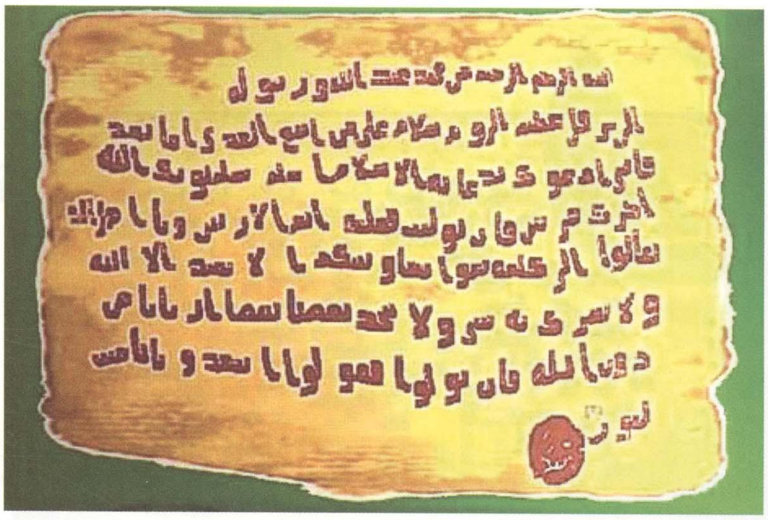
وأخرج مسلم من حديث أبي سعيد الخدري قال: قال رسول الله صلى الله عليه وسلم: لا تكتبوا عني شيئا غير القرآن، فكان الصحابة رضوان الله عليهم يكتبون ما يسمعون من فم رسول الله صلى الله عليه وسلم من القرآن في الصحاف والرقاع مخافة النسيان والضياع، وكانت هذه الكتابة مما هدى الله إليه رسوله صلى الله عليه وسلم وصحابته في سبيل الحفاظ على نص الوحي المنـزّل أن يضيع.

لقد جعل الله التفاهم بين الناس باللسان والقلم، وجعل الكتابة وسيلة الإقرار وتبرئة الذمم وتوثيق العقود وحفظ العلوم والتراث الثقافي والحضاري للأمم عبر التاريخ، وهي وسيلة مهمة للمعرفة والتواصل بين البشر. وقد قال ابن خلدون، في مقدمته عن الخط: «إنه صناعة شريفة يتميز بها الإنسان عن غيره، وبها تتأدى الأغراض؛ لأنها المرتبة الثانية من الدلالة اللغوية». وقد عرَّفه بقوله: «هو رسوم وأشكال حرفية تدل على الكلمات المسموعة الدالة على ما في النفس الإنسانية من معانٍ ومشاعر».

ليس هناك تشريفٌ أرفع لعلم الخطِّ من إضافة الله سبحانه تعليم الخطِّ لنفسه وامتنانه بذلك على عباده. قال صاحب كتاب زاد المسافر: «الخط لليد لسان، وللخَلَد ترجمان، فرداءته زمانة الأدب، وجودته تبلغ شرائف الرتب، وفيه المرافق العظام التي منّ الله بها على عباده، فقال جل ثناؤه: (وربك الأكرم الذي علّم بالقلم علّم الإنسان مالم يعلم)».

وكان من الصحابة رضوان الله عليهم من يثابر على تتبع كل جديد من الوحي ليحفظه، كما كان من الصحابة من يلازم رسول الله صلى الله عليه وسلم ليكتب لأول نزوله فعرفوا بكتّاب الوحي، حتى ما لقي رسول الله صلوات الله وسلامه عليه ربَّهُ كان القرآن محفوظا في الصدور على هيئتهِ وترتيبه الذي نعرفه ومكتوبا في الرقاع والأكتافِ والعسب واللخاف، ولمّا كانت حروب الردّة كان من شهدائها العديد من قرّاء القرآن وحفظته، وتداول أبو بكر وعمر رضي الله عنهما ذلك الأمر، وانتهيا إلى رأي أن يجمع القرآن المكتوب المفرق في الرقاع والأكتاف والعسب بين دفتي مصحف واحد. فلّما عرض ذلك على زيد بن ثابت فيما يرويه البخاري عنه قال: فوالله لو كلّفني نقل جبلٍ من الجبال ما كان أثقل عليّ مما أمراني به من جمع القرآن. والثقل ثقل المسؤولية، حتى لا يضيع من القرآن شيء، وكلهم حافظون له عن ظهر قلب، وكانت المهمة مقابلة المكتوب بالمحفوظ، قبل أن يدوّن في مصحف بين دفتين.

وكان هذا أيضا مما شرح الله له صدر أصحاب رسول الله صلى الله عليه وسلم للحفاظ على الوحي، من أن يختلط أو يضيع، وكانوا يكتبون الوحي في زمن رسول الله صلى الله عليه وسلم على الأديم، قال عثمان بن عفان رضي الله عنه:



إلى هرقل



إلى المنذر بن ساوي

فأعزم على كل رجل منكم ما كان معه من كتاب الله شيء لما جاء به، وكان الرجل يجيء بالورقة والأديم فيه القرآن.

وقد كان صحابة رسول الله يكتبون كذلك على الكتف واستمروا أيضا يكتبون على الكتف بعد ذلك بدهر. بل لقد بقي العظم مادّة من مواد الكتابة حتى العصر العباسي الأول في النصف الأخير من القرن الثاني للهجرة.

قال الشافعي رضي الله عنه: فكنت أجالس العلماء، وأحفظ الحديث أو المسألة، وكان منزلنا بمكة في شعب الخيف، وكنت أنظر إلى العظم وقد طرحته في الجرّة.

وكان الرسول صلى الله عليه وسلم يتلو كل جزء ينزل عليه ويعلمه للسامعين ليصل عن طريقهم إلى من لم يسمعه من فم الرسول صلى الله عليه وسلم مباشرة... وكذلك كان كلما جاءه الوحي بالقرآن، وتلاه على الحاضرين، أملاه من فوره على كتبة الوحي ليدونوه على ما اعتادوا التدوين فيه مما هو في متناول أيديهم.

وروى البراء: حين نزل قول الله تعالى (لا يستوي القاعدون...) قال الرسول صلى الله عليه وسلم: ادعُ لي (زيدا) وليجئ باللوح والدواة والكتف، ثم قال: اكتب: (لا يستوي...) أي أن الرسول صلى الله عليه وسلم كان يملي على كاتبه لساعته، وأن الكتبة كانوا يكتبون بإملائه، وإن هذا المكتوب كانوا يتناقلونه.

ولم يتوانَ المسلمون منذ البداية - بل وخلال صنوف الاضطهاد التي تعرضوا لها - عن تسطير وتدوين الآيات القرآنية التي تتنزل، ومنهم من كان يدونها في مخطوطات شخصية، بل كان إسلام عمر بن الخطاب راجعا إلى قراءته بعض آيات من أول سورة طه وجدها مكتوبة عند أخته، ومن الواضح أن هذه المخطوطات على هيئتها الأولى البدائية لم تكن - في شكلها الخارجي - تمثل مجموعة متجانسة ومنظمة ومرقمة، وإنما كانت متفرقة، ولم تأخذ شكلها النهائي إلا قرب نهاية حياة الرسول صلى الله عليه وسلم.

وكان الرسول صلى الله عليه وسلم يدرك كامل الإدراك طبيعة الخطاب الإلهي والنسق القرآني، وقد حرص عليه الصلاة والسلام على ألا يكتب أصحابه في بداية العهد النبوي عنه شيئا غير القرآن، حتى لا يختلط عليهم القرآن بالحديث.

بل كان هناك الحديث القدسي الذي تحدث به الرسول باسم الحق تعالى، ومع ذلك فهو متميز عن القرآن، يكون المعنى من الله، واللفظ والأسلوب من رسوله صلى الله عليه وسلم.

وجاء في الأثر أن عمر بن الخطاب رضي الله عنه هو أول من جمع الأولاد في المكتب، وأمر عامر بن عبدالله الخزاعي بأن يلازمهم للتعليم، وجعل رزقه من بيت المال، وسألوه عن تخفيف التعليم، فأمر المعلم بالجلوس بعد صلاة الصبح إلى الضحى العالي، ومن صلاة الظهر إلى صلاة العصر، ويستريحون بقية النهار، ولمّا خرج رضي الله عنه إلى الشام عام فتحها، ومكث شهرا ثم رجع إلى المدينة، وقد اشتاق الناس إليه، فخرجوا إلى لقائه فتلقاه الصغار على مسيرة يوم وكان ذلك يوم الخميس، فباتوا معه ورجع بهم يوم الجمعة فتعبوا في خروجهم ورجوعه، فشرع لهم الاستراحة في اليومين المذكورين، وصار ذلك سنة متبعة، ودعا بالخير لمن أحيا هذه السنة.

وقد وردت الصحف في لغة التنزيل، ويرد بها كل شيء مكتوب على رقوق أو عسب أو لخاف، كما كان الأمر في /الصحف /التي احتفظ بها بعد رسول الله صلى الله عليه وسلم في بيت حفصة أم المؤمنين رضي الله عنها، حيث اتخذها عثمان رضي الله عنه أصولا للمصاحف في جمعه المعروف الذي اضطلع به جلّة من الصحابة من كتّاب الوحي، فانتهوا إلى ما انتهوا إليه في استقرار رأيهم واختيارهم واستحسانهم وجمعهم.

وتطوّر الخط العربي من القسوة إلى اللين، فقد ظهر الخط الكوفي المشوب بلمسات من زوايا الجزم مع تطور كبير في رسم الحروف، مقتربين بشكل واضح في طريقة الكتابة النبطيّة، وبدأت الحروف تلين منذ صدر الإسلام، حيث كان يكتب الوحي، وكذلك الرسائل بخط يميل إلى الصلابة مع شيء من اللين في بعض حروفه، وهو شبيهه بالكوفي، ويمكن أن نقول: إن الخط الكوفي المعروف قد تطور من هذا الخط، لأن معظم الحروف التي كتبت بها رسائل الرسول صلى الله عليه وسلم، والولاة المسلمين في صدر الإسلام كانت من هذا الخط.

والكتابة العربية التي هي كل ما قدمه العرب أنفسهم للفن الإسلامي تعتبر حيثما وجدت دليلا على سيادة الإسلام وعظيم تأثيره. ولأنها الخط الذي دون به القرآن الكريم. كانت مقدسة في كل بلاد الإسلام وكل عصوره، وطالما تنافس الخطاطون في تحسين حروفها الجميلة، وأتت أجيال من الخطاطين كانت تعمل في توفيق ونجاح، حتى أصبح الكتاب الجميل كنزا لا يقدر بثمن.

ومنذ أن بدأت أقلام الخطاطين تخط آيات القرآن الكريم، كان هناك التزام عرف به هؤلاء الكتاب جميعا جيلا بعد جيل، ذلك أن الكاتب يتوضأ ويتطيب قبل أن يشرع في مسك القلم ليخط كلمة أو آية من كتاب الله، وهو أول دليل حي على أن كتابة الآية القرآنية جزء لا يتجزأ من العبادة ذاتها.

المراجع

1 - الفن ومذاهبه في الشعر العربي، د. شوقي ضيف، دار المعارف، مصر.

2 - السلفية، د. محمد سعيد رمضان البوطي، دار الفكر، دمشق.

3 - السجستاني، ابن أبي داوود عبدالله بن سليمان الأشعث، كتاب المصاحف، ط/ القاهرة 1936م، ص 23 و24.

4 - الفائق، الزمخشري.

5 - آداب الشافعي ومناقبه ابن أبي حاتم، محمد بن عبدالرحمن، القاهرة، 1953، ص24.

6 - مجلة العربي، العدد 264، 1980 د. عبدالمجيد وافي.

7 - مجلة العربي، العدد 300، 1983، د. إبراهيم السامرائي.

8 - تراث الإسلام في الفنون الفرعية والتصوير والعمارة، تأليف: كريستي أرنولد بريجز، ترجمة: د. زكي محمد حسن، دار الكتاب العربي، دمشق.

9 - عبقرية الخط العربي، علي محمد أمين، مجلة الوحدة، المغرب.

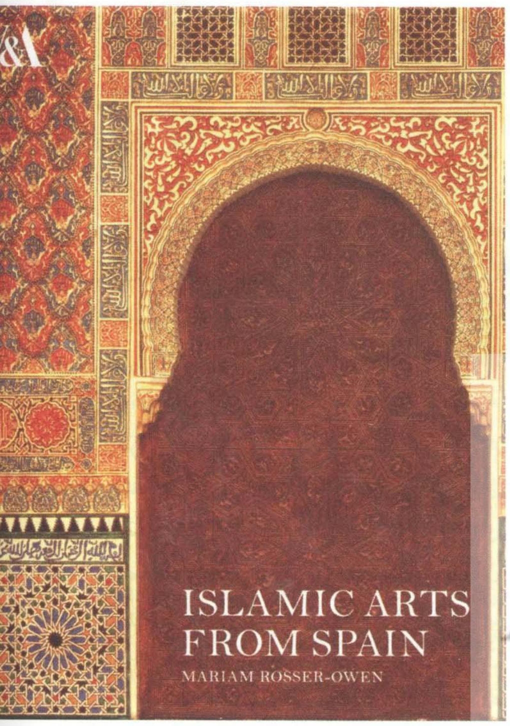
10 - المصحف الشريف من الكتابة على جريد النخل إلى فن التذهيب، د. حسن عيسى عبدالطاهر، مجلة الدوحة، دولة قطر.

الباحثة مريم روزر تتبعتها منذ النشأة حتى مرحلة التميز والخصوصية

فنون إسلامية من إسبانيا

بلغت الحضارة الإسلامية في الأندلس أوج عظمتها وازدهارها لما يقرب من ثمانية قرون، وتركت آثارا جلّية في شبه جزيرة إيبريا (إسبانيا والبرتغال) حتى وقتنا الحاضر، ولعل التجليات الأكثر ظهورا في الحضارة الأندلسية في فنونها، تعكس بطريقتها ما تبطنه تلك الحضارة من مواطن الجمال. ومازالت الدراسات الحديثة تعرض لنا تراث وفنون هذه الحضارة بمزيد من العرفان والإعجاب، ومنها دراسة الباحثة مريم روزر المتخصصة في التراث الأندلسي، وأمين مقتنيات الشرق الأوسط بمتحف فيكتوريا وألبرت بلندن، والصادرة عنه أيضا هذه الدراسة، التي تروي فيها قصة الفن الإسلامي في إسبانيا خلال فترات زمنية مختلفة، متتبعة خطاه من النشأة والتأثر بالفن القوطي والبيزنطي، ثم مرحلة التميز والخصوصية والأخذ بالطابع الإسلامي شيئا فشيئا، وتأثيره بعد ذلك في الفنون في إسبانيا والبلدان الأوروبية وهو ما يعرف بالفن المدجّن.

خالد عبدالله يوسف
كاتب وباحث - مصر



غلاف الكتاب

في مقدمة دراستها توضح لنا الباحثة الأهمية في دراسة تراث الإسلام في شبه جزيرة إيبريا، وتفسر ذلك بكون الأندلس كانت المعبر أو قناة الاتصال الذي عبرت عليه حضارة الإسلام إلى إسبانيا، ومنها إلى بقية أنحاء أوروبا، فالحضارة الأوروبية تدين للعالم الإسلامي بمعرفة العديد من الصناعات عن طريق الأندلس، منها صناعة الورق، فالمسلمون هم أول من أسس مصانع للورق في إسبانيا وصقلية، وجاء الورق من المشرق ووصل إلى قرطبة في القرن العاشر الميلادي إبان الازدهار الثقافي في ظل الخلافة الأموية، واشتهرت مدينة شاطبة كأول مدينة ظهرت بها صناعة الورق في الغرب الإسلامي، أيضا كان المسلمون أول من نقل أسرار صنعة الحرير إلى أوروبا، وتخصصت العديد من المصانع الأندلسية في إنتاج النسيج الفاخر، التي كانت تتهافت عليه العديد من القصور والكنائس. هذا التأثير ليس في التحف الفنية أو المعمار فقط، لكن نجده أيضا في نمط الحياة واللغة، والتراث الثقافي المتمثل في الكتب والمخطوطات، وما تحمله من علوم الأندلس وآدابها وفنونها.

عصر بني أمية

تُفرد المؤلفة الفصل الأول من الكتاب للحديث عن بزوغ نجم الفن الإسلامي في الأندلس، وهو عصر الخلافة الأموية، فبعد تأسيس عبدالرحمن بن معاوية بن هشام، المعروف بعبدالرحمن الداخل إمارة في مدينة قرطبة، وإقامة الخلافة الأموية الثانية، توسع في رقعتها حتى شملت معظم جزيرة إيبريا، وشيد العديد من المساجد والقصور على غرار موطنه في بلاد الشام، ونكفي أن نذكر المسجد الجامع في قرطبة، درة المعمار الإسلامي في إسبانيا، الذي شُيد على غرار المسجد الأموي في دمشق، ويرجع ذلك إلى نوايا عبدالرحمن الداخل، الذي كان يزهو بجذوره العربية، وقد كان أميرا أمويا استطاع البقاء على قيد الحياة بعد سقوط الخلافة الأموية في دمشق، ولذلك السبب جاء المسجد الذي بناه سنة (168هـ/ 785م) نظيرا للمسجد الأموي في دمشق، والناتج المنطقي لموضوعاته المعمارية، وقد جرى توسيع جامع قرطبة بانتظام طوال ثلاثة قرون، من دون أن تتغير منظومته المعمارية. لكن أزهى عصور الفن الإسلامي في الأندلس هو فترة عبدالرحمن الناصر أو الثالث، فقد شيد مدينة الزهراء بالقرب من قرطبة، وأقام بها العديد من الصناعات، وهذه المدينة تعد من أهم المواطن التي تساعدنا على تأريخ كثير من التحف الفنية الأندلسية، شأنها في ذلك شأن مدينة سامراء بالعراق، ومدينة الفسطاط بمصر.

وتتطرق المؤلفة إلى الحديث عن التحف الفنية الأندلسية في هذه الفترة، وبالطبع من أشهرها، والتي يتزايد الاهتمام بها، التحف العاجية، لأن معظم ما وصل إلينا في الحضارة الإسلامية من فنون العاج أتى من الأندلس، وكانت هذه المنتجات عبارة عن علب وصناديق، تستخدم لحفظ قنينات العطر والحُلي، ولأغراض أخرى مشابهة، وأغلبها

صُنعت في القرنين الرابع والخامس الهجريين، وتزداد أهميتها أنها تحمل تاريخ صنعها، ونقوشا كتابية عبارة عن اسم الآمر بصنعها، سواء كان ملكا أو أميرا.

هذه العلب والصناديق العاجية تتخذ أشكالا متنوعة، منها علب أسطوانية ذات غطاء مستو أو مقبب، والبعض الآخر مستطيل أو هرمي الشكل، وزخارفها منفذة بالحفر، وهي زخارف نباتية، وآدمية وحيوانية، وطيور، وتكون داخل مناطق مستديرة، ونرى الحيوانات والطيور متواجهة أو متدابرة، أو حرة بين الزخارف النباتية، والنقوش الكتابية عادة بالخط الكوفي المُزهر، أيضا مناظر مجالس الطرب والصيد من العناصر الزخرفية الشائعة على هذه التحف.

وأقدم ما وصل إلينا من التحف العاجية الأندلسية محفوظ الآن في متحف فيكتوريا وألبرت بلندن، ومتحف مدريد، كما يحتفظ متحف اللوفر بباريس بالعديد من هذه التحف، منها علبة أسطوانية عليها كتابة بالخط الكوفي، عبارة عن أدعية، ومن صنعت له، وهو المغيرة ابن الخليفة الأموي عبدالرحمن الثاني، وتاريخ صنعها سنة (357هـ/968م)، وهي من أغنى وأروع التحف العاجية وأدقها زخرفة وصناعة، وزخارفها عبارة عن رسوم متنوعة منفذة بالحفر، منها رسم فارسين متقابلين تفصلهما شكل شجرة الحياة، ونرى في منطقة أخرى رسم شخصين جالسين على دكة يحملها حيوانان متدابران، وبين الشخصين رسم سيدة واقفة وتحمل في يدها آلة موسيقية، أما سطح العلبة فيزدان بالزخارف النباتية، بينها رسوم آدمية وحيوانية وطيور، وبلغت هذه الرسوم والزخارف النباتية ذروة الكمال الفني من الدقة والإتقان.

ازدهرت كذلك صناعة النسيج، خاصة في عهد عبدالرحمن الأوسط، ومن أهم مآثره في الصناعات الفنية، قيامه بإنشاء دور الطراز بقرطبة، وقد كانت بلاد الأندلس قبل ذلك تعتمد على المنسوجات المشرقية، خاصة من مصر والعراق وبلاد الشام، وتشبه الزخارف المنسوجة على قطع النسيج من قرطبة زخارف بعض العلب والصناديق العاجية، وأشهر طرز النسيج في هذه الفترة طراز يُعرف بالفيلة، لأن زخارفها عبارة عن دوائر في كل منها صورة فيلين متقابلين، بينهما شكل شجرة الحياة، وفي بعض الرسوم يعلو ظهر كل من الفيلين أسد يفترس الفيل، وعلى ظهر الأسد صقران، رأساهما متدابران، ويحيط بهذه الدوائر طراز من النقوش الكتابية بالخط الكوفي. من المدن الأندلسية الأخرى التي اشتهرت بصناعة المنسوجات مدينة المرية، وتميزت على وجه الخصوص بصناعة الملابس الحريرية.

تتناول الباحثة بعد ذلك صناعة الخزف الأندلسي، الذي كان يحتل مكانة جليلة في المدن الأوروبية، والمشرق الإسلامي على السواء، وقد برع الصناع خاصة في الخزف ذو البريق المعدني، الذي تُرسم فيه الزخرفة بملح معدني على سطح لامع، ثم تثبت بتعريضها للنار بطريقة تكسبها بريقا معدنيا، يختلف لونه بين أحمر وأصفر ومائل إلى الأخضر، وكانت مدينة بلنسية من أهم مراكز صناعته في الغرب الإسلامي، وتميزت بإنتاج أنواع مختلفة منه، كالأطباق والصحون والزهريات، وصُنعت في هذه المدينة نماذج تُعد من أبدع ما أخرجته مصانع الخزف في الأندلس، ولم يقتصر اقتناء هذه المنتجات الخزفية على الأسر الإسبانية فقط، بل اقتناها عدد كبير من أصحاب الذوق الرفيع من الأوروبيين، والملوك والنبلاء، وأصبحت دلالة على ارتفاع المكانة الاجتماعية، بلغت أيضا تقنية صناعة الفخار الذهبي في الأندلس درجة كبيرة من الازدهار والدقة، بل تُعد أصل صناعة الفخار بإيطاليا في عصر النهضة.

دولة بني نصر في غرناطة

في الفصل الثاني من الدراسة تتناول الباحثة مملكة غرناطة وفنونها، وهي آخر معاقل الإسلام في أوروبا، وقد استطاعت المدينة الصمود ما يقرب من قرنين ونصف القرن أمام حركة الاسترداد القومي الإسباني، وذلك بعد سقوط المدن الكبرى مثل قرطبة، وإشبيلية، ومرسية، واستقطبت غرناطة في ذلك الوقت أهل الفنون والصنائع، الذين توافدوا على المدينة، ويعد عصر يوسف الأول (1333 - 1352م) العصر الذهبي للفنون والحضارة في غرناطة، وهو الذي وضع النواة لقصر الحمراء، وأكمل تشييده ابنه محمد الخامس، وما تبقى الآن من القصر يرجع إلى هذه الفترة من دولة بني نصر. ولا شك في أن قصر الحمراء بروعته رمز خالد لقوة الفن الإسلامي في الأندلس، ولايزال قبلة الزائرين لمدينة غرناطة.



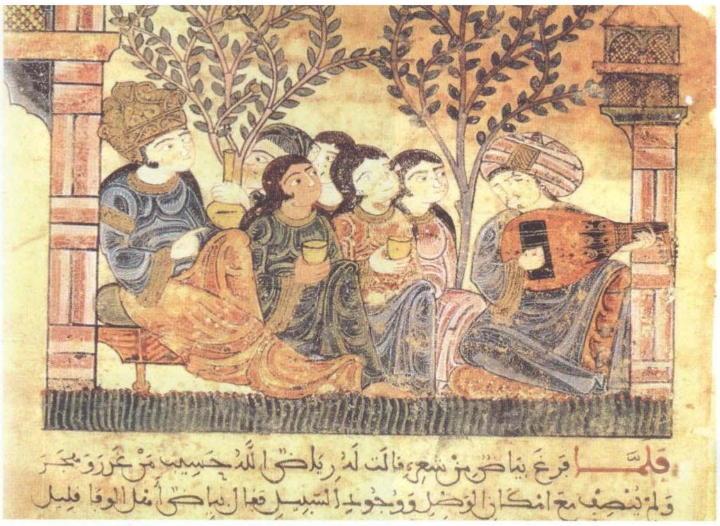
وقد بدأ تشييد القصر في القرن السابع الهجري، وأُضيفت إليه زيادات في القرون التالية، ويتكون قصر الحمراء من ثلاثة أقسام: اثنان يرجعان إلى عصر يوسف الأول، والثالث يرجع إلى عصر محمد الخامس، القسم الأول من القصر هو المشور الذي يعقد فيه الملك الاجتماعات لإدارة شؤون الدولة. والثاني قسم الاستقبالات الرسمية، ويشمل قاعة الديوان وقاعة العرش. والثالث قسم الحريم ويضم المساكن الخاصة بالملك وأسرته. ومن أبدع أجزاء قصر الحمراء حوش الريحان، وتطل على فسقية هذا الحوش قاعة العدل وقاعة السفراء، ويتصل بهذا الجزء صحن السباع، وهو الأكبر والأكثر شهرة في الحمراء، وفي وسطه فسقية رخامية من عدة أحواض، أكبرها قائم على تماثيل سباع من الرخام. ويلفت النظر في هذا القصر الإبهار والدقة والتنويع في زخارفه لدرجة تصل إلى حد الإسراف، وهي عبارة عن زخرفة جصية ملونة، تتنوع بين الزخارف الهندسية والنباتية، والنقوش الكتابية، ويعلو القصر سقف خشبي زخارفه هندسية، ونالت زخرفة المقرنصات، والزخارف النباتية المحفورة في الجص عناية كبيرة، والنقوش الكتابية عبارة عن أبيات شعرية متنوعة، وتكرار لشارة ملوك بني نصر وهي «لا غالب إلا الله»، مكتوبة بالخط الكوفي المُزهر ذي الحروف المتشابكة، التي تُبرز لنا جماليات الزخرفة العربية.

أما الصناعات الفنية في غرناطة فقد اشتهرت المدينة خلال القرنين الثامن والتاسع الهجريين بإنتاج نوع من التحف الخزفية يُعرف بقدور الحمراء، منه خزف ذهبي اللون، وآخر يظهر فيه اللونان الذهبي والأزرق، ونجد بينهما أحيانا شارات ملوك غرناطة، بالإضافة إلى رسوم حيوانية، كما ازدهر وزاد الإقبال على النسيج من غرناطة، واتخذ أسلوبا فنيا خاصا عُرف أيضا بطراز الحمراء، لتأثر زخارفه بالزخارف الجصية التي تكسو جدران القصر، ويمتاز هذا النوع من النسيج بزخرفة الأطباق النجمية الهندسية، والأشرطة المتداخلة، فضلا عن النقوش الكتابية بالخط الكوفي، وتحتفظ المتاحف والمجموعات العالمية في مدريد ونيويورك ولندن وغيرها بالعديد من قطع نسيج الحمراء.

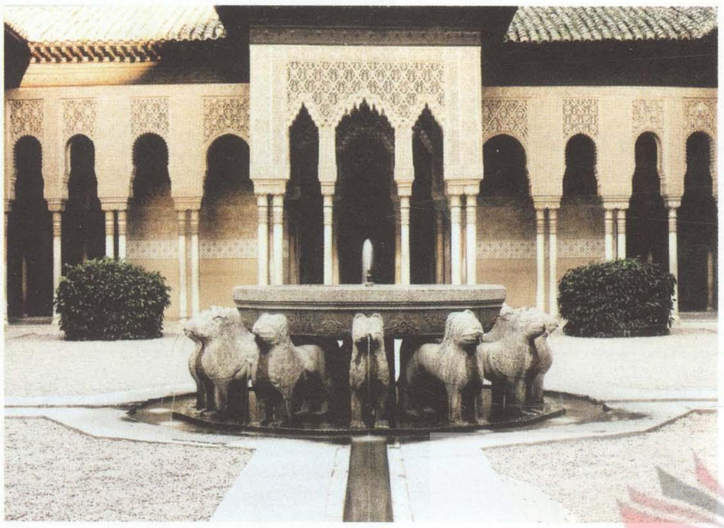
فن المدجّنين

تُخصص المؤلفة الفصل الثالث من الكتاب لفن المدجّنين، وهم مسلمو الأندلس الذين عاشوا في المدن الإسبانية بعد سقوطها، وكانوا حلقة اتصال لنقل مظاهر الحضارة الإسلامية بعظمتها وازدهارها إلى إسبانيا المسيحية، وعمل هؤلاء الصناع على الاحتفاظ بنصيب كبير من أساليبهم الفنية، ولكنهم أدخلوا عليها بعض التغييرات التي تناسب ذوق الحكام المسيحيين، ونظرا إلى سقوط المدن الإسبانية في أوقات مختلفة، لذلك فإن طراز

قطعة نسيج مزينة برسم طواويس حول شجرة الحياة



مخطوط بياض ورياض



بهو السباع في قصر الحمراء



علبة أسطوانية من العاج

المدجّنين غير مقيد بفترة زمنية محددة، وقد وجد ملوك إسبانيا بينهم كثيرا من أهل المهن الفنية، فاستخدموهم في بناء وزخرفة قصورهم وكنائسهم، وبرع المدجّنون - على وجه الخصوص - في البناء بالآجر، عوضا عن الحجر، الذي كان يندر وجوده، كما برعوا في صناعة الخزف، والمنسوجات، والحفر على الخشب، وصناعة العاج.

وانتشر الأسلوب المدجّن في مدينة طليطلة؛ لأنها كانت أولى المدن الإسبانية التي سقطت في أيدي المسيحيين، ومازالت مدينة طليطلة حتى اليوم تحتفظ بكنيستين من هذا الطراز: الأولى هي كنيسة ماريا بلانكا، والتي شُيدت في القرن الثالث عشر الميلادي، وهي إحدى روائع الفن المدجّن في إسبانيا، وتتكون من خمسة أروقة، تفصل فيما بينها أربعة صفوف من البوائك ذات الأقواس، التي على شكل حدوة الحصان، وتقوم هذه الأقواس على عُمد مثمنة. أما الثانية فهي كنيسة الترانسيتو، وشُيدت سنة (761هـ/ 1360م)، وتكسو الكنيستين من الداخل زخارف تشبه زخارف قصر الحمراء.

وبالطبع من أشهر آثار المدجّنين بإسبانيا قصر مدينة إشبيلية Alcázar الذي شُيد سنة (746هـ/ 1345م)، وقد أصبحت هذه الكلمة (القصر) تطلق عموما على القصور الإسلامية في إسبانيا، أو أطلالها الباقية، باستثناء غرناطة التي عُرفت قصورها باسم الحمراء، والقصر في إشبيلية نموذج رائع لهذا الطراز من العمارة، ويتخلل زخارفه كثير من النقوش الكتابية، عبارة عن أدعية وآيات قرآنية، وشُيد هذا القصر لملك قشتالة بيدرو الأول أو بطرس، واسمه منقوش بالخط الكوفي في إحدى قاعات القصر، ونصها «عز لمولانا ضن بدر. أيده الله ونصره».

فنون الكتاب المخطوط

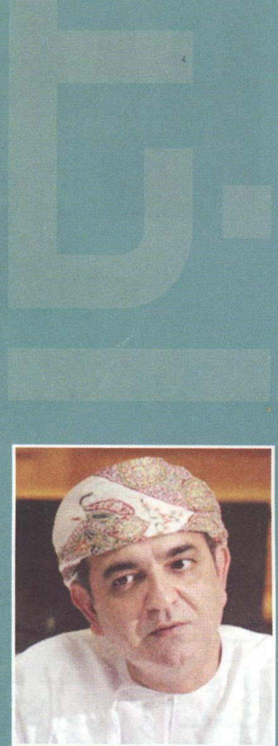
تكاد المصادر التراثية تتفق على ازدهار فنون صناعة الكتاب في الأندلس، فيذكر المؤرخ المقري التلمساني، في كتابه «نفح الطيب»، أن الخليفة الحكم المستنصر بالله كانت له عناية كبيرة بفنون الكتاب، فأنشأ مجمعا لفنون الكتاب، جمع فيه الخطاطين والمصورين والمُذهبين، لنسخ المخطوطات وتزيينها بالصور. ويؤكد ابن خلدون ذلك بقوله: وجمع بداره الحذاق في صناعة النسخ، والمهرة في الضبط والإجادة في التجليد، فأوعى من ذلك كله، واجتمعت بالأندلس خزائن من الكتب لم تكن لأحد من قبله ولا من بعده.

وبالطبع كان المصحف الشريف ميدانا للعديد من الفنون، وانتشر الخط الأندلسي في نسخ المصاحف، الذي تتصل حروفه بشكل كامل، وتشير هذه التسمية بالأندلسي، إلى أنه كان مقصورا على شبه جزيرة إيبريا، وامتاز عهد الموحدين، على وجه الخصوص، بكثرة مخطوطات المصاحف، خاصة في مدينة بلنسية، وكانت أحجام المصاحف الأندلسية مربعة الشكل، وأسطرها ضيقة، وعددها كبيرا في الصفحة الواحدة، وتركزت زخارفها في الصفحات الأولى والأخيرة، وعلامات الأحزاب والسجدات في الهوامش.

أما التصوير الإسلامي فقد وصل إلينا عدد ليس بالكثير من المخطوطات الأندلسية المصورة، من أهمها وأشهرها مخطوط «بياض ورياض» المحفوظ الآن في مكتبة الفاتيكان، ومؤرخ بالقرن الرابع عشر الميلادي، وهي قصة غرام بين شابين، وجاءت منمنمات المخطوط الأربعة عشر، لتوضيح هذه القصة، كالمراسلات التي دارت بين الحبيبين، والمحاولات العديدة لتفريقهما، ويلاحظ على هذه المنمنمات أن الصلة كانت قائمة بين أساليب التصوير في الأندلس والتصوير في المشرق الإسلامي، خاصة في العصر المملوكي، وهذا التشابه نجده في طريقة رسم الأشجار، وطيات الملابس، وطريقة تكوين الصورة، ولكن هناك بعض الاختلافات في تصوير العمائر ووجوه الأشخاص، فالعمارة في مخطوط بياض ورياض أندلسية بمميزاتها وخصائصها، أما وجوه الأشخاص فلا يظهر فيها التأثير المغولي، كما هو شائع في التصوير المملوكي.

أخير

إحنا بتوع المهرجان



د. عبدالكريم جواد

كاتب ومخرج مسرحي

سلطنة عمان

لا أدري إن كنا حقا نعيش عصر المهرجانات، ولا أدري على وجه الدقة من أين جاءتنا ثقافة المهرجانات، رغم أني أدرك على وجه اليقين أنها ظاهرة مستوردة كمعظم الظواهر الثقافية والاجتماعية السائدة، فهل هنالك اليوم من يستطيع أن ينفي أننا أصبحنا أسرى للمهرجانات في جميع مناحي حياتنا اليومية، مهرجان للتسوق، مهرجان للسياحة، مهرجان للبس، مهرجان للأكل، مهرجان للأجهزة، والقائمة تطول، غير أن ما يعنينا هنا أن نتحدث تحديدا عن المهرجانات الفنية.

منذ سنوات عديدة ظهر فيلم مصري شهير يحمل اسم «إحنا بتوع الأتوبيس»، باختصار شديد يحكي قصة اثنين من المواطنين البسطاء تصادف وجودهما في الحافلة أثناء وقوع بعض الاضطرابات السياسية المعادية للحكومة، فيتم القبض عليهما ضمن المجموعة المتورطة للتحقيق معهما، فيردد الاثنان طوال الفيلم «احنا بتوع الأتوبيس»، حتى يثبتا أنهما لا علاقة لهما بأي حراك أو نشاط سياسي، بل بأي نوع من النشاط حتى لو كان ثقافيا أو اجتماعيا، وأنهما اثنان على باب الله لا ينشدان أكثر من العيش في دعة وسلام.

تذكرت هذا الفيلم وأنا أحضر أحد المهرجانات المسرحية، كلما هممنا أن ندخل إلى مرفق من مرافق المهرجان نقول لمنظم الدخول على الباب «نحن تبع المهرجان»، كأننا نقول له «نحن لا علاقة لنا بأي شيء سوى أن نعيش آمنين مطمئنين بسلام ما بين مهرجان ومهرجان»، وعندما انتهى المهرجان ظللت أفكر في مدى مصداقية ذلك؟ وهل فعلا المهرجانات الفنية نفعت الفن وأهل الفن أم قولبتهم في أطر ثابتة تحمل الكثير من الوهج الإعلامي والصخب الصوتي الذي يستأثر به البعض من أصحاب اليد الطولى في المهرجان على حساب الحراك الفني العفوي والعطاء التلقائي الذي يقدمه فنان موهوب هنا أو هناك لا يجيد صناعة البروز وحرفة الوقوف في مقدمة الصف.

باختصار شديد هل خدمت المهرجانات الفنية عموما الحراك الفني في الوطن أم أفرغته من مضمونه الحقيقي فأصبح «جعجعة بلا طحن»، أي حراكا فنيا يرضي مسؤول المهرجان، ويرضي اللجان المنظمة له، واللجان المحكمة، ولكنه لا يعبأ كثيرا أو حتى قليلا بالمجتمع المحيط به أو البيئة الحاضنة له، أي حراك «مفذلك»، معلب بعناية، جيد الصنعة، لافت للبصر، ممهور بالختم الرسمي، لكنه مسلوب الروح، والإبداع، والشريك الحقيقي.

على الوجه الآخر لا بد من الاعتراف بأن المهرجانات ظاهرة بهية يلتقي فيها الفنانون ويتواصلون ويتبادلون تجاربهم وهم يرسمون خططهم المستقبلية، لا أريد أن يُفهم أنني ضد ظاهرة المهرجانات الفنية جملة وتفصيلا، وقد أصبحنا جميعا جزءا منها، بل أريد أن أمارس نقدا ذاتيا، لافتا الانتباه الى أهمية ألا تكون المهرجانات هي الوسيلة، والهدف، والغاية، ومنطلق الحراك الفني ونهايته، لأن تكون المهرجانات الفنية تتويجا لحراك فني حقيقي، ومن ناحية أخرى ألا تكرس المؤسسات المعنية الرسمية والأهلية جل طاقاتها ومواردها لتنظيم المهرجانات الفنية متناسية النظر إلى واقع ذلك الحراك وتفاعله مع المجتمع العام.

أتمنى ألا يأتي اليوم الذي نقول فيه «إحنا بتوع المهرجان» والسلام، كأننا نقول إن مسؤوليتنا لا تتعدى حدود المهرجان، لا علينا بما قبله، ولا علينا بما بعده.

رسم وقصيدة

قصيدة: يوسف مسلم *

لوحة: عبدالرسول سلمان **

خَطأُ القَصيدةِ

قَمَرٌ شِتَائِيٌّ
يُرَتِّلُ هَالَ قَهْوتك المِسَائِيَّةْ
ويَدَاكَ تَرْتَعِشَانِ
كُلَّما فَرغَتْ جيوبُك
فتُدْرِك أنَّك شَاعِرٌ
لَكنّ بَطْنَكَ
أضْيَقُ مِنْ فَدَاحةِ المعْنى
ومِنْ هَوْلِ القَصيدةْ

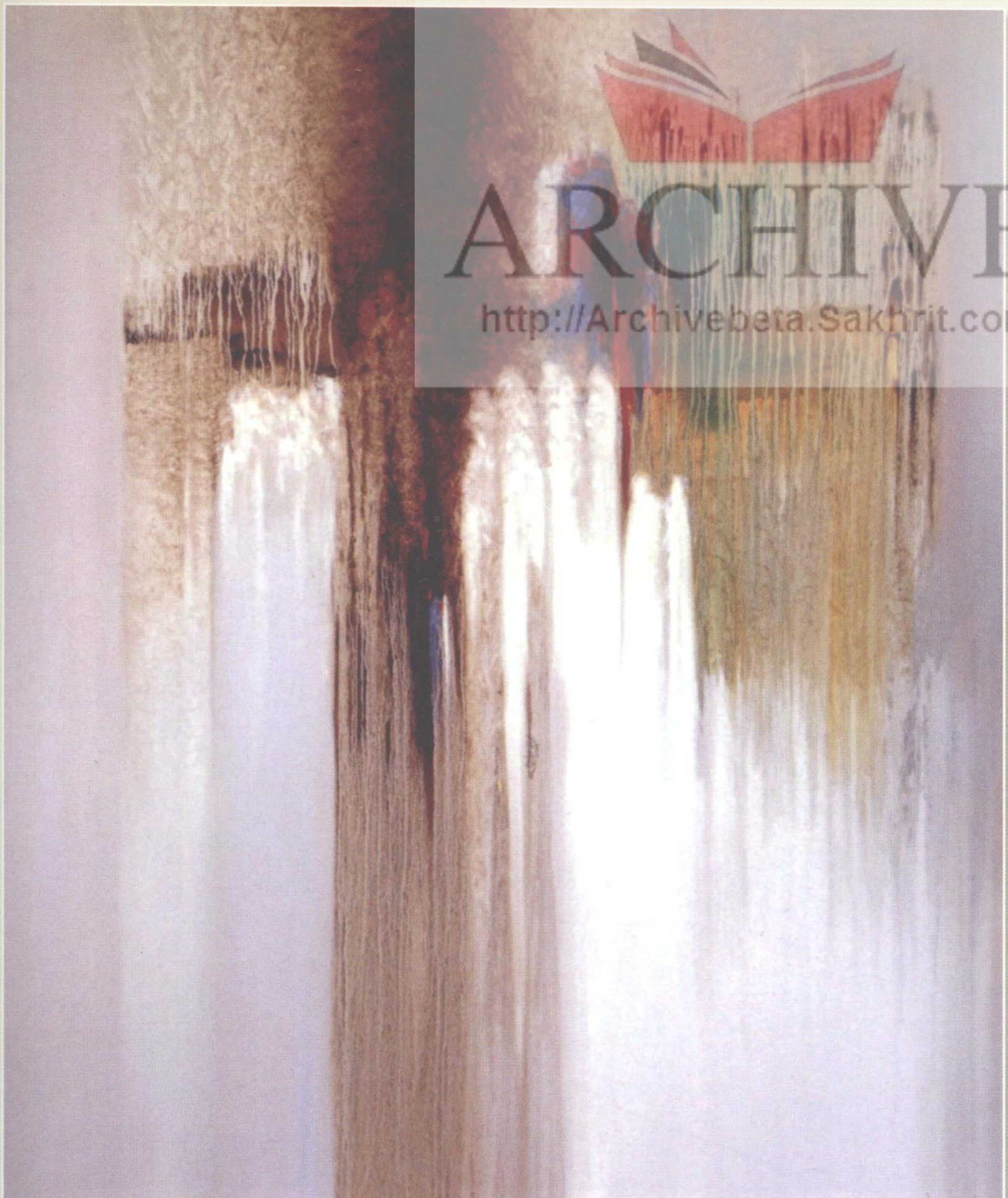
وقَلْبُك
لا زالَ أبْعَد عنكَ
مِن الأرضِ السّعيدةْ

أكُنتَ تَرْسم الصّوتَ
على جُدْرَانِ غُرْفَتِكَ
لتَبْحَث عَنْ فَضاءٍ آخرٍ
أوْ مُعْجزَةْ؟
أكُنتَ تَكْتُب العَيْنَيْن؟
تَهْمِسَ الشَفَتَيْن؟
تَصْرُخَ الشّعْرَ المُشَرَّدَ في شَتَاتِكْ؟
هِيَ ذي نَجَاةُ تُزَاحِمُ الضّوْضَاءَ
في صَمْتِ عُزْلَتِكَ الشَرِيدَةْ

وتَرْحَلُ حَسْبَمَا شَاءَ المُغَنّي
فيكَ تَرْحَلُ
فيكَ تَرْفُلُ
فيكَ تَكْحَلُ
عَيْنَ غُرْبَتِهَا
فَتَمْنَحُهَا تَفَاصِيلاً جَدِيدَةْ

فيكَ تُدْرِكُ أنّهَا إذَا شَاءَتْ
أشْعَلْتَ جنّتَكَ
ورَحَلْتَ صَوْبَ جَحِيمِها
لتُعِدَ قَهْوتَكَ
فَوْقَ اهْتِزَازَةِ صَدْرِها
فَتَنْبُتُ في جُيُوبِكَ كَرْمَةُ الضَوْءِ
لِتطْرُدَ عَتْمَتَكَ البَلِيدَةْ

وبَيْنَكَ
وبَيْنَ معْنَاكَ المُرَاوِغْ
يَخْتَفي جُوعُكَ
و(نَجَاةُ) تَجْلِسُ
كَيْ تُعَلِّمُ الشّعَرَاءَ والبَلَاغِيّينْ
أنّ الجَمَالَ يجيئ
مِنْ خَطَأ القَصيدةْ



* شاعر - مصر.

** فنان - الكويت.